



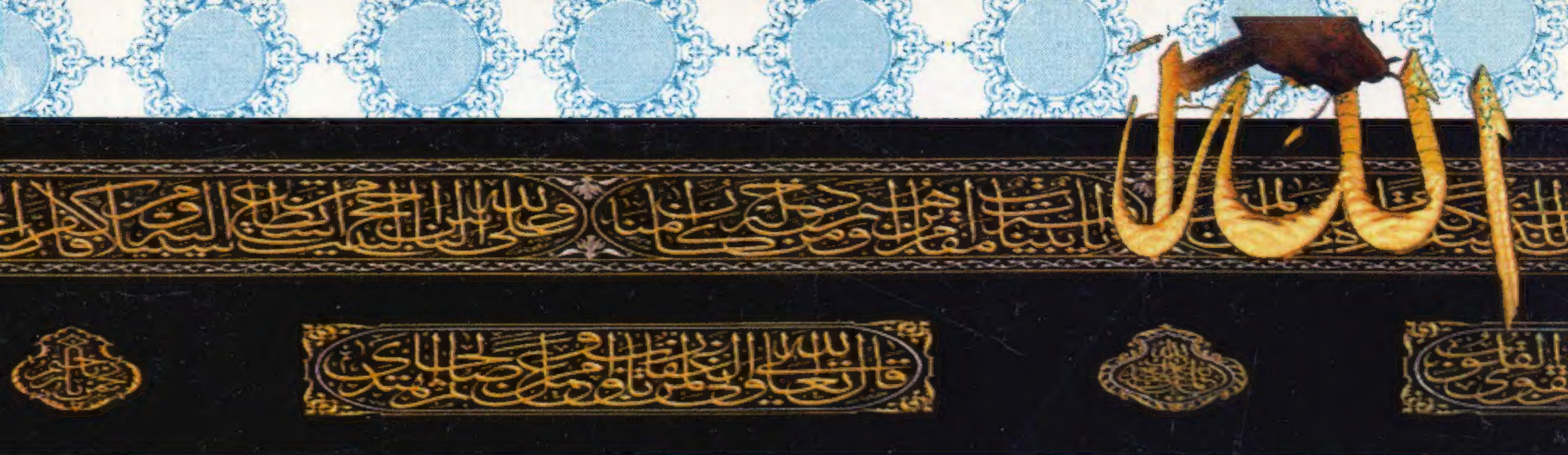
رؤية فلسفية

لفتنون إسلامية

أ. د. بركات محمد مراد

مكتبة مدبولي





رؤية فلسفية لفنون إسلامية

الناشر

MADBOULY BOOKSHOP

مكتبة مذبولى

6 Talat Harb SQ. Tel.: 25756421

٢٥٧٥٦٤٢١ ت - القاهرة - ميدان طلعت حرب

www.madboulybooks.com - info@madboulybooks.com

1- مقدمة

2- أهمية البحث

3- أهداف البحث

4- منهجية البحث

5- الإطار النظري

6- النتائج

7- الخلاصة

8- التوصيات

9- المراجع

10- الملحق

11- الخاتمة

ملحق 1: قائمة المشاركين في الدراسة

رؤية فلسفية

لغزات إعلامية

اسم الكتاب : رؤية فلسفية لفنون إسلامية

اسم المؤلف : أ.د. بركات محمد مراد

الطبعة : الأولى 2009

رقم الايداع : ٩٤٤٣ / ٢٠٠٨

الترقيم الدولي : X - ٧٥٧ - ٢٠٨ - ٩٧٧

الناشر : مكتبة مدبولي

٦ ميدان طلعت حرب - القاهرة

ت : ٢٥٧٥٦٤٢١ ف : ٢٥٧٥٢٨٥٤

Web site : www.madboulybooks.com

E_mail : info@madboulybooks.com

الآراء الواردة في هذا الكتاب تعبر عن وجهة نظر المؤلف
ولا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر الناشر

رؤية فلسفية لفننون إسلامية

أ.د. بركات محمد مراد

أستاذ الفلسفة الإسلامية

ورئيس قسم الفلسفة والاجتماع

كلية التربية – جامعة عين شمس

ت/ ٤٠٩٤٣١١ جوال / ٠١٢٣٨٧٤٢٢٧

فاكس / ٠٠٢٠٢٢٥٨١٢٤٣

مكتبة مديبولي

2009

المقدمة:

تأتي أهمية الفن في مقدمة ضرورات حياة الإنسان المعاصر ، خاصة وأن الفن يمثل لغة عالمية ، يمكن للإنسان التخاطب بها ، حين تتقطع أمامه طرائق الاتصال . ويقول العارفون إن لغة الفن "هي اللغة العالمية الوحيدة التي استطاعت البشرية أن تختترعها". وعن طريق الفن استطاع الإنسان الكشف عن قدرته على الخلق والإبداع ، حيث صار كائنًا يغير الطبيعة ويغير نفسه بتغييره للطبيعة ، فقد غدا مختلفًا عن كل الحيوانات والكائنات الأخرى التي يقف عملها عند حد التأقلم مع الطبيعة والتكيف بقوانينها. ولا وجود للفن بلا إنسان ، كما أنه قد لا يكون هناك وجود حقيقي للإنسان بغير فن .

وتاريخ الفن كان دائما المدخل والوسيلة لمعرفة الإنسان نفسه ، معرفة فنية وواقعية، فلولا ما سجله الإنسان الفنان القديم على جدران الكهوف وعلى جداريات المعابد وعلى صحائف الفخار وأوراق البردي إلى غير ذلك من مواد استخدمها لتسجيل مكونات حياته ، بالرسم والصورة والكتلة ، ما كان لنا أن نعرف عن الإنسان القديم ، وما أحاط بهذا الإنسان من أحداث على مر العصور.

ومن هنا أصبح بدهيا أن الفن قد سبق العلم والفلسفة في حياة الإنسان . فالإنسان البدائي فنان قبل أن يكون فيلسوفا أو عالما ، والفن لغة وتعبيرا أكثر بدائية من الفلسفة التي تحتاج إلى تنظير ومنطق وحجة وبرهان. والفن رؤية جمالية إنسانية ، يصوغها الإنسان بعد أن يتفاعل مع ذاته ومع البيئة ، فيجسد لنا هذا التفاعل أعمالا فنية متعددة الرؤى ومتعددة الأحكام الجمالية عبر العصور. ويفضل قدرة الإنسان على التعبير عن أفكاره بالكلمات قد استطاع البشر أن يعرفوا ما قدمته الإنسانية في عالم الفكر .. وكذلك بقدرة الإنسان على أن يعدي الآخرين بمشاعره عن طريق الفن استطاع أن يجرب ما اختلج في نفوس الأمم السالفة من ألوان المشاعر وضروب الأحاسيس وبهذه القدرة نفسها يستطيع الإنسان نقل مشاعره إلى الأجيال القادمة.. وأهمية الفن في نقل الأحاسيس والمشاعر لا تقل عن أهمية الكلام في تبادل الأفكار والتفاهم بين البشر.

فالإنسان وهو أرقى أشكال الحياة على الأرض هو الكائن الذي ازداد رقيه خلال السنين فيزيائيا ونفسيا وعقليا ، حتى بلغ مرحلة حرية الاختيار، حرية اختيار القيم والعقائد والسلوك، التي تجلت أحسن ما تكون في إبداعه للأعمال الفنية التي لم يقصد من ورائها — حين اكتشف موله إليها أول الأمر — نقصا ذاتيا وإنما تأكيدا لحرية.

لقد حركت الحرية ميل الإنسان إلى الخلق والإبداع ، فأثرى عالمه بما أبدعته يداه مستخدما في خلقه فكره ويديه والخامات المتاحة على الأرض. إن ما أبدعه الإنسان من فنون على مر التاريخ

كان عنصرا هاما وركيزة أساسية في ارتقاء البشرية، ولا نشك لحظة في أنه لولا وجود الإنسان على الأرض لبقى كل شيء في هذا الوجود خاملا هامدا على صورته الأولى.

أما الإسلام فهو أكمل صورة للدين وصلت عن طريق الوحي إلى الإنسان ، ويتجلى كمال الإسلام في كونه دينا شاملا لا يغفل جانباً من جوانب حياة الإنسان ، سواء أكانت حسية أو عقلية أو وجدانية . ولا يهتم بالأبدية معرضاً عن الحياة الدنيا ، بل يسعى دائماً إلى تحقيق التكامل بين الحياة الدنيا والآخرة ، وبين الحس والعقل ، والظاهر والباطن ، والمادي والروحي. ومن هنا كان التصور "الفني" الإسلامي للكون والحياة والإنسان هو تصور كوني إنساني مفتوح للبشرية كلها، لأنه يخاطب "الإنسان" من حيث هو إنسان ، يلتقي معه كذلك من حيث هو إنسان.

ويتأكد هذا خاصة وأن الفن لا يعرف الحواجز ، لا يعرف حواجز اللغة أو الوطن أو الجنس ، إنه تعبير بشري عن الإنسانية في أوسع مجالاتها وأوسع مفاهيمها. والفن الجميل هو ذلك الذي يساهم في الارتقاء بحياة الإنسان سموا ، ويساعد الإنسان على تقريب شقة الخلاف بين ما ينبغي وما ينبغي، ويزيل كل التوترات التي تنشأ في نفس ذلك الإنسان ، مما يساعد على توحيد شخصيته وتكاملها. ونهتم هنا بعلاقة الدين الإسلامي بالفنون ، ففي التجربة الحضارية الإسلامية كان (الدين) هو الطاقة التي أثمرت ، ضمن ثمراتها ، توحيد الأمة ، وقيام الدولة ، والإبداع في كل ميادين العلوم والفنون والآداب ، شرعية وعقلية وتجريبية ، كما كان الدافع للتفتح على الموارد القديمة والحديثة للحضارات الأخرى ، وإحيائها ، وغربلتها ، وعرضها على معايير الإسلام ، واستلهاهم المتسق منها مع هذه المعايير ، لتصبح جزءاً من نسيج هذه الحضارة الإسلامية ، والتي كانت إبداعاً بشرياً . إلا أنها اصطفت بصبغة الإسلام الدين ، كما كانت ثمرة للطاقة التي مثلها وأحدثها عندما تجسد في واقع المسلمين.

والعلاقة بين الدين والفن ليست بالأمر العابر أو الشكلي ، ولكنها من الدقة بحيث تستدعي المراجعة دائماً، فالدين مفهوم عام يتخلق حوله الفنان لأنه يقدم التشويق الروحي الذي يسعى إليه الفنان ، وهو من جهة أخرى ، ليس معنى غامضاً ، ولكنه حقيقة اجتماعية لا يمكن تجاهلها. لذلك تلاقنا منذ الأزل فأصبح تاريخ الفن يتلمس بدايته الحقيقية من خلال الدين تماماً كما أن أولئك الذين بحثوا في تاريخ العقيدة الدينية لم يجدوا خيراً من تلك التي احتضنها الفن. حينما ندرس التاريخ الديني والفني نلمس ذلك التلازم بين شعور التدين والقلق الروحي والاجتماعي الذي يجسده الفنانون.

ومن هنا لا يكون غريباً أن نجد أحد الباحثين يؤكد على أن كلا من الفن والدين يعبر عن الحقيقة الكبرى ، كما يقول إن القرآن يوجه الحس البشري للجمال في كل شيء ، وأنه يسعى لتحريك حواسنا المتبلدة لتتفاعل بالحياة في أعماقها ، وتتجاوب تجاوباً حياً مع الأشياء والأحياء، ومن هنا يلتقي الفن بالدين .

والفن الصحيح هو الذي يهيئ اللقاء الكامل بين الجمال والحق. فالجمال حقيقة هذا الكون ، والحق هو ذروة هذا الجمال ، ومن هنا يلتقيان في القمة التي تلتقي عندها كل حقائق الوجود. وإذا كان الاستمتاع بالجمال مباحا في الأصول الإسلامية ، فبأنه مدخل إلى ارتقاء الروح والذوق، وسمو النفس وخلصها من التردى والسقوط ومحرك الفكر لكي يجول إلى ما هو أبعد من المظاهر الحسية التي كتب عليها الزوال ، فالجمال سبب من أسباب الإيمان وعنصر من عناصره ، والقيم الجمالية الفنية تحمل على جناحها ما يعمق هذا الإيمان ويقويه ويجعله وسيلة للسعادة والخير في هذه الحياة.

والفن الحقيقي هو ذلك الفن الذي يزين الحياة ، ويكشف عن جوانب الجمال والإبداع فيها ، بل هو يقوم بإبداع جوانب من الجمال خفية قد تكون مستكنة في باطن الشعور الإنساني أو مستترة في وجدان الفنان المبدع ، فيعبر عنها تشكيلا معماريا أو لحنا موسيقيا أو زخرفة مبهرة بهية.

ومن هنا فالتأكيد واجب على أن هناك منفذا دالما التوقد للمناقشات العقلية والمقارنات الواقعية والتي تؤكد وتثقي ، تضيف وتدفع بالتعليقات المفيدة مادام مثل هذه الموضوعات تعنى الكثير للمتلأمل الذي يرى جدية الموضوع وأهميته، خاصة حينما يكون طرفاه يمثل هذه الأهمية الخاصة والتميزة والدقيقة، وتكون وثيقة الصلة بذات الإنسان في جانبها الروحي والعقلي والعملية بحيث يشكل إلحاق الضرر والنقص بأحدهما أو حتى وضع الحواجز بينهما خطورة واضحة ، حينئذ يكون البحث والتناول المخلص جديرا بما يبذل فيه.

وما يعطي الموضوع أهمية قصوى أن الفن مثل نشاطا بارزا وحيويا لا يمكن إنكاره في حياة المسلمين وحضارتهم. فنحن أمام حركة فنية مذهشة استمرت أكثر من ألف عام ، ودلت على ذوق رفيع . فمن قبة الصخرة في القدس والجامع الأموي في دمشق ، إلى جامع القيروان في تونس، وجامع ابن طولون في مصر ، ومن اختراع تقنية الخزف ذي البريق المعدني إلى آلاف القطع الخزفية الرائعة والمنحوتات الخشبية والعاجية والمعدنية إلى المخطوطات الحاوية على نماذج بديعة من أنواع الخط العربي وعلي رسومات ملونة قيمة.

ومما هو جدير بالذكر أنه إذا كان التراث العربي الإسلامي ، الأدبي منه أو الأصولي الفلسفي ، قد حفظ نسبيا من الإهمال والاندثار والتدمير ، فإن التراث التشكيلي يبدو أكثر تشتتا وباطنية وإغلاقا على الذوق العام والخبرة الثقافية اليومية ، وكما يقول أحد الباحثين قد خست أشلاؤه بالشمع الأحمر وعزلت عن جسم الذاكرة الحضارية في بطون المخطوطات المحجوزة في مستودعات المتاحف ومخافر الثقافة ، في مراكز الأبحاث العالمية ، وهي تنتقل بين أيدي

أصحاب المجموعات الخاصة وتجار الأثريات ، وتطبق على ما نجا منه أنياب البيروقراطية المحلية ، وحذر وأمية مسئولى الثقافة والآثار.

وما يزيد الأمر صعوبة أنه لا تسعفنا الكتابات العربية القديمة فى دراسة الفن : فلم يعن المؤرخون بتدوين أخبار المصورين عنايتهم بغيرهم من الشعراء والأدباء والعلماء. وعلى الرغم من أننا يمكننا أن نكتشف بعض النظريات الجمالية فى كتابات المسلمين خاصة منهم الأدباء أمثال التوحيدى والزمخشري أو الأصوليين كأبى حامد الغزالي إلا أنه لم يعن كتاب تلك العصور بـ " فلسفة الفن " ، لأن الفن لم يكن يحظى دون شك بمكانة غيره من الانشغالات الإبداعية ، كما زاد من ذلك " تهميش " الممارسة الفنية فى المجتمعات الإسلامية ، حيث عانى هذا الفن فى كثير من الفترات ، من سخط الحكام وبعض الفقهاء ، فى ضوء تأويلات للإسلام خاطئة وتحجر عند تفسير النصوص ، مازلنا نجد بعض أصدائها عند فرق تريد العودة بالإسلام وفهمه إلى أمثال هذه الفترات من التردى والاحتطاط الحضارى.

وقد وصل إلينا الفن الإسلامى متمثلاً فى مختلف آثاره من أدب وقص وشعر وعمارة وتصوير وزخرفة وخط ومنمنمات ، دون فلسفته ، أو أخبار فنانيه، ودون شروح لتقنياته وأساليبه. ولهذا لا نبالغ إذا تحدثنا عن المحاولات الجمالية والنقدية المتأخرة والحديثة لفهم "الجماليات الإسلامية" ولتأسيس فلسفة تفسر مختلف الفنون الإسلامية ، بوصفها المحاولات الوحيدة لاستيعاب هذه الفنون واستخراج قوائنها الجمالية.

وعلى الرغم من كثرة الدراسات التى قدمها المستشرقون فى الفن الإسلامى فى القرون الأخيرة إلا أنها لم تحتو على فلسفة شاملة وشفافية له. لذلك سنحاول أن نستطرق ونستلهم هذا التراث الفنى عناصر ذاتيته وأركان شخصيته المميزة ، سعياً وراء فهم متفتح لمبادئ فلسفته، واستشرافاً لتلك الروح التى نستشعر أنها كانت وراء كل ذلك الإنتاج المترامى الأطراف فى العمق والمساحة والذي يغطي مساحة جغرافية كبيرة من العالم ويستغرق كثيراً من القرون التى تتجاوز ثلاث عشر قرناً من الزمان. خاصة بعد أن بدأ الغرب يولى آدابنا وفنوننا كثيراً من اهتمامه، ويشير بعض مفكره ونقادته إلى عبقرية فذة تتبدى فى تراثنا المعماري والتصويري والزخرفي.

ولقد اكتشفنا أن الفنان المسلم كان يوظف الجماليات عبر الفنون توظيفاً ارتقائياً ، يجعل منها مفارقة أو معراجاً يصعد به الشعور أو يرقى به الوجدان من الجميل إلى الجليل. فالرؤى الجمالية فى المنظور الإسلامى هي عبارة عن طرق عدة نقطة الوصول فيها واحدة ، فكل الفنون الإسلامية بكل ما تتخذة لنفسها من أساليب للتعبير إنما تنطلق من نقاط مختلفة على محيط الدائرة لتصب فى مركز واحد ، ومن نتيجة وحدة المقصد هذه ، أو قل وحدة توظيف الجمالي للمقصد الجلالى ، تتشابه الفنون

الإسلامية أو تقتارب إلى حد كبير بما يسقط قيمة الخصائص الإقليمية أو الجغرافية في الفنون الإسلامية.

وقد وجدنا أن الفنان المسلم قد عاش تجربة التوحيد من خلال فنه ، فالفنان من خلال تجربته الإبداعية يكشف عن التوحيد كقضية شخصية إما عن طريق تأمله للأشياء وتصويرها تمثيلاً أو عن طريق تجريده للأشياء من تجسيماتها وتصويرها خطوطاً ومسارات، وكلا النوعين من الرؤية الفنية ينبع من رؤية معرفية يتبعها الفنان للوصول إلى التوحيد. ومن هنا لم يكن غريباً أن يعبر فن الأرابيسك أو الخط أو الزخارف الهندسية التجريدية مثلاً عن مضمون الإسلام الروحي المتمثل في التوحيد.

وسيتبين لنا كيفية انتقال المعاني الروحية الإسلامية إلى صيغ جمالية دنيوية ، وكيفية تمكن الفنان المسلم من التعبير عن الموجود اللامتناهي في كماله والذي يعجز دائماً في التعبير عنه بالكلمات والعبارات والتصورات ، من خلال مفهوم التجريد والرمزية والتأصيل . وسنجد أن الفن عند الفرد المسلم ليس هو الفن ابتغاء الفن ، كما يرى أصحاب مبدأ الجمالية بل دائماً الفن ابتغاء لوجه الله. إنه الفن الذي يعين خلق الله على أن يحققوا ما أراده الله لهم بنجاح أكثر؛ إنه الفن الذي مهما تكن صورته – مرنياً أو أدبياً أو موسيقياً – فإنه يقوم بدور رئيس في تذكير الفرد المسلم دائماً بعقيدته ومسئوليته ؛ وهو دائماً معه في منزله أو في عمله ، وفي مسجده ، يحيطه بتلك المناظر الخلابة والأصوات التي تقربه من دينه، وتقوى صلته بثقافته. سنجد أن الفن يقوم بدور رئيس في المجتمع المسلم ، إنه ترجمة دقيقة وعميقة لعقيدة التوحيد ، ترجمة باللون والشكل ، بالحجارة والبناء، بأبيات الشعر وأصوات الموسيقى.

وعامة فقد استفاد الفن الإسلامي من كل فنون الحضارات السابقة وتمكن من تمثلها ، بل واستعار كل الحلول التشكيلية التي تتوافق معه من الفنون السابقة عليه ، سومرية، أكادية، بابلية، فارسية، وسخرها في أدائه المتميز وقوالبه الواضحة. بل أعطاها وجهاً جديداً لا يمكن التعرف به على أصولها، وقد كفى هذا الفن مائة عام من الزمن لكي يترسخ في أعمال لم يعد بالإمكان نسبتها إلى الفنون القديمة التي أغنته.

وهكذا يفتح الفن العربي في صيغته الإسلامية المتطورة آفاقاً لا حدود لها، لأنه فن لا نهائي، ويدرك بالحدس، وكلاهما أمران غير ملموسين يضعان أمام المشاهد آفاقاً من التصورات والطرائق لاستكناهما ، وبالتالي يقدمان على الدوام إمكانات هائلة من أجل تلبية حاجتنا الجمالية حتى اليوم. ولذلك فإنه لأساس جوهري لإبداع فن إسلامي أن يكون العمل فيه على مراعاة مبادئ ضروريين وهما : أولاً : أن الإسلام رسالة عالمية ، لا بد من أن تتسلم فنونه إلى المستوى العالمي

لا سيما وأن المحنة عالمية يقول سبحانه: "كنتم خير أمة أخرجت للناس تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر وتؤمنون بالله".

ثانياً : أن الأمة الإسلامية هي أمة الريادة العقائدية والفكرية والإنسانية للبشرية كلها.. وإنها لريادة لا تعرف الجموح أو التطرف الغرائزي.. ولا تعرف التعالي التعصبي العقيم .. ولكنها قصد السبيل .. فعلى الفنون الإسلامية إذن أن ترتفع إلى مستوى الريادة المعتدلة في تصوير القيم الإنسانية وتصوير أشواق الفطرة وآمال الإنسان وآله ، استرشاد بقوله تعالى : " وكذلك جعلناكم أمة وسطا لتكونوا شهداء على الناس ويكون الرسول عليكم شهيدا".

وبناء على هذين المبدأين فإنه يجب لإنشاء فن إسلامي أن يكون محققاً وملتزماً في إبداعه بقيمتين إسلاميتين إنسانيتين : أولهما يبين أوجه الحلال وأوجه الحرام ، وثانيهما تحديد الموازين والمعايير التي تحكم الرقابة الذاتية في حالة الإبداع الفني والرقابة الموضوعية في حالة صناعة الأثر الفني وإخراجه. وسوف نتناول هذا الجانب الرقابي في فقرات لاحقة. وحين نحاول الإفادة من القرآن في مجال الفن — من حيث أنه مصدر معايير الالتزام الفني — فسنلجأ إلى ناحيتين معاً : المفاهيم وطرائق الأداء . لا لتقليدها .. وإنما لالتقاط "التوجيه" الذي تحمله ، والنسج على منواله فيما ننشئ من الفنون. فحين نجد أن القرآن يحتفي بمشاهد الطبيعة إلى حد يلفت النظر.. فإننا نكون إسلاميين حين يتشبع حسنا بهذه الحفاوة ، ونحس بالتجاوب الحي مع الطبيعة ، بوصفها مشاهد جميلة متناسقة خارجة من يد المبدع العظيم، ثم نحاول التعبير عن هذه التجارب في صور حية موحية جميلة.

وحين نجد القرآن يستخدم القصة للتربية، ويضمنها كل توجيهاته المتمشية مع مفاهيمه عن الكون والحياة والإنسان، فإننا نكون إسلاميين في فننا ، حين ننشئ القصة الهادفة، ونستخدمها للتوجيه — الفني لا الوعظي — ونجعل هذا التوجيه في سبيل رفعة الإنسان وطلاقة لا في سبيل هبوطه واتحلاله ، مع عدم الإخلال "بالواقعية" التي تحملها الفكرة الإسلامية، واقعية الواقع الكبير الذي يشمل الضرورات ويشمل الأشواق ويوازن بين الضرورات والأشواق ، ويعطف على لحظة الضعف والهبوط، ولكنه يحاول أن يصعد منها إلى لحظة الرشد والإفاقة والانطلاق ..

والفن الإسلامي مع ذلك ليس "مقيداً" بالموضوعات ، ولا بأغراض التعبير القرآنية ولا طرائق التعبير. فله أن يختار من الموضوعات والأغراض والطرائق ما يشاء. ولكنه مقيد بقيد واحد : أن ينبثق من التصور الإسلامي للوجود الكبير، أو — على الأقل — ألا يصطدم بالمفاهيم الإسلامية عن

الكون والحياة والإنسان ، ولا ينحرف عن هذه المفاهيم. والمسألة هنا ليست مسألة "الدين" بمفهومه الضيق ، ولا مسألة "العقيدة" بمعناها التقليدي. إنها مسألة أن التصور الإسلامي كما يعرضه القرآن .. التصور الصحيح المتمشي مع فطرة الكون كله والوجود، والذي تنطبق به الفطرة البشرية ذاتها حين تهتدي إلى الناموس، الذي يصح أن يقال فيه إن مقاييس الجمال فيه هي مقاييس كونية ، تستند إلى التناسق الملحوظ في الكون الكبير، وأي تصور آخر يصطدم به أو يعارضه ، هو تصور منحرف عن الناموس الأكبر الذي يشمل الوجود.

وليس من حق الفن أن ينحرف عن ذلك الناموس لأنه بذلك يخرج عن "الجمال" الفني، الذي يتسق مع الجمال الكوني الكامن في فطرة الوجود. وليس التعبير عن الحياة أصوات شجية فحسب ، ولا مجرد أصدااء جوفاء تنبعث من فراغ الدعة والاستسلام . وليس كذلك مجرد حلية يتحلى بها الناس استكمالاً للوجاهة وحسن الزينة.

إن التعبير عن الحياة حياة في ذاته ، وهو لا يكتسب حياته إلا من المقومات الواقعية لوجوده الإنساني. وهذا الذي يكتسبه ليس من نافلة تضاف بل هو منه وإليه ، وأعني أنه يأتي من التفاعلات الحيوية للناس ويرتد إليهم تربية لإحساسهم بالجمال وتركيز له .. بهذا يستطيع التعبير أن يعلم الإنسان كيف يجعل من حياته فنا جميلا ، والفن الجميل معاناة تمثل رؤية مستبصر.

ومن هنا فالفن الجميل هو ذلك الذي يساهم في الارتقاء بحياة الإنسان سموا، ويساعد الإنسان على تقريب شقة الخلاف بين ما يبقي وما ينبغي، ويزيل كل التوترات التي تنشأ في نفس ذلك الإنسان ، مما يساعد على توحيد شخصيته وتكاملها. وإذا أدركنا أن الفن هو محاولة البشر أن يصوروا حقائق الوجود وانعكاسها في نفوسهم في صورة موحية جميلة، وأن مكان الفنان يتحدد بمدى المساحة التي تشملها الحقيقة التي يشير إليها العمل الفني أو يرمز لها من كيان الكون والوجود .. إذا أدركنا ذلك فقد أدركنا في الوقت ذاته أن الفن الذي ينبثق عن التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان ، هو أرفع فن تستطيع أن تنتجه البشرية.

إن التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان ، هو أشمل تصور عرفته البشرية حتي اليوم . وهذا يعود في رأي الباحث إلى أنه التصور الذي لا يأخذ جانباً من الوجود ويدع جانباً آخر.

وإنما يأخذ الوجود كله بماديته وروحانيته ومعنوياته ، وكل كائناته . إنه التصور الذي لا يجعل الحس بمعزل عن الحياة المنبثة في أعماق الكون، بل يطلق الحس ليتولى الحياة في كل شيء في هذا الكون ، ويتصل بها اتصال المودة والقربى والإخاء.

إنه التصور الذي لا يأخذ الإنسان جسما ويدعه روحا ، أو روحا ويدعه جسما، أو جسما وروحا بغير اعتبار لطاقة العقل. ثم هو لا يأخذ هذه العناصر متفرقة منفصلة، بل يأخذها مترابطة متحركة — مع ترابطها — في واقع الحياة. ولا يأخذ الإنسان فردا ويدعه جماعة، ولا جماعة ويدعه فردا، وإنما ينظر إليه في ذات الوقت بوصفه فردا وجماعة مترابطين ممتزجين غير منعزلين في الكيان. ولا يأخذ ضرورات قاهرة ويدعه أشواقا طائفة، ولا أشواقا ويدعه ضرورات، وإنما يأخذ بمجموعه كله، عاملا حساب الضرورات والأشواق، ومكان كليهما من نفسه ومكانها من الحياة، وأصالتها في هذه وتلك ودورها المرسوم هنا وهناك. ثم هو بعد ذلك لا يأخذ الإنسان وحده منعزلا عن بقية الكون ، أو منعزلا عن بقية الأحياء، وإنما هو يأخذ الإنسان وغيره من كائنات الأرض ، وكائنات الكون، ويأخذ في اعتباره "الأحياء" وغير الأحياء، جاعلا الكون كله بيئة شاملة للإنسان.

ومن هنا فليس غريبا أن نجد أن الحكم العربي الإسلامي منذ أن استقر على يد الأمويين في القرن السابع الميلادي ، حتى وجدنا الخلفاء والأمراء والعرب والمسلمين على تنوع توجهاتهم الدينية والسياسية ، يشجعون الفنون والآداب التي ساهمت في بناء الحضارة الإسلامية مثلما كانوا يشجعون العلم الذي ساهم في هذا البناء.

فمن قبة الصخرة في القدس والجامع الأموي في دمشق. إلي جامع القيروان في تونس، وجامع ابن طولون في مصر، ومن اختراع تقنيّة الخزف ذي البريق المعدي إلى آلاف القطع الخزفية الرائعة والمنحوتات الخشبية والعاجية والمعدنية إلى المخطوطات الحسنة على نماذج بديعة من أنواع الخط العربي وعلى رسومات ملونة قيمة.

نحن أمام حركة فنية مذهشة استمرت ألف عام ، ودلت على ذوق فني رفيع منذ اللحظة الأولى التي تنزل فيه الوحي على النبي صلى الله عليه وسلم، خاصة وأننا وجدنا القرآن يتخذ من القصة — مثلا — وسيلة لإبلاغ الدعوة وترسيخها ونشرها ، يؤلف بين الفرض الديني والفرض الفني، بحيث يتخذ من

الجمال الفني والتصوير التعبيري طرائق للتأثير النفسي والوجداني ، فيخاطب
حاسة الوجدان الدينية بلغة الجمال الفنية.

فالفن والدين كلاهما عميق الغور في النفس والحس، ولاشك أن صفاء النفس مدعاة طبيعية
لحسن التلقى لمجالي الدين والفن. ولا ينبغي أن ننسى فن الخط العربي المرتبط باللغة
العربية المنزل بها القرآن الكريم . فقد أكد الكثير من الدراسات الجادة على أثر اللغة العربية البالغ في
دفع عملية الارتقاء الفني للخط العربي، فاعتبره البعض "فن اللغة العربية"، من حيث أنها
ظلت تعتبر الوعاء الواقى للشرائع والقوانين السماوية والدنيوية التي سنّها الإسلام. وتحتم على الدولة
الإسلامية الفنية وعلى شعوبها الاهتمام باللغة العربية اهتماما فائقا وذلك بنقلها من مستوى
المشاهدة إلى مستوى الكتابة، بهدف حمايتها أولا من محاولات هيمنة اللغات الأخرى وتطويرها ثانيا
كي تتواءم مع التطورات الجغرافية والديموغرافية والسياسية الجديدة،
ولتثبيتها ثالثا كلفة أم أساسية كي تستطيع الاستمرار بالمهمة التي أنيطت بها ألا وهي نشر التعاليم
الدينية الجديدة بين هذا الخليط الكبير من الشعوب والإثنيات والأديان والمذاهب. بالإضافة
إلى اعتبار هذه اللغة وسيلة من وسائل توحيد المجتمعات الإسلامية الكثيرة التنوع الإثني
والديني.

ومن هنا فقد أكد الفنان المسلم على أهمية الحضور الجمالي للكلمة المقدسة في
الأمكنة المقدسة وأكد على القيمة الجمالية المطلقة للأشكال الهندسية ، وبشكل خاص
على الخط العربي الذي يعد من أكثر هذه الأشكال قداسة لارتباطه المباشر بدلالاتها اللغوية
المقدسة. ومن هنا تحول الخط العربي إلى فن تشكيلي له عناصره ، ومقوماته الخاصة
به ، حيث يمكن أن تتم اللوحة كتابية وتكوينية (شكلا ومضمونا) باستخدام الألوان المتعددة ، أو اللون
الواحد بدرجاته ، أو اللونين (أبيض وأسود، أو غيرهما) كما يمكن أن تكون الكتابة جزءا من اللوحة
التشكيلية ، أو أن تكون الحروف في لوحة ما عناصر لا تتعلق بالمضمون ، أي أن الحروف ،
هنا، تكون أشكالا وهياكل متممة للوحة فقط. وفي هذا المجال تعددت الأساليب التي
تناولت الخط العربي في الفن التشكيلي.

وقديما كان الخط العربي مقتصرًا على تنويعات الخط والزخرفة ، وذلك لأسباب دينية، ثم
بدأت تدخل الرسوم المنمنمة ، التي تحتوي مخلوقات حية بشرية في الكتب المختلفة
على سبيل الشرح والتوضيح أو لوحات مرافقة للقصص والمقامات.

ولكن الخط ظل هو الأساس الذي أبدع فيه الفنانون العرب والمسلمون ، خاصة في مجال تزيين القصور والمساجد وغيرها. وخلفت لنا العصور القديمة آفاقا من اللوحات الفنية، القائمة كلها على الكتابة والزخرفة العربية، كما حوت بطون الكتب أعدادا كبيرة من لوحات الكتابة ، فقد تفنن الخطاطون في زخرفة وتذهيب الكتب، خاصة نسخ القرآن الكريم، مستخدمين الألوان المختلفة بشكل متناسق جميل، أضفى على الكتب روعة وجمالا.

وقد أبدع الفنانون القدماء لوحات تشكيلية معتمدة على الحروف والجمال العربية ، المقروءة والواضحة أحيانا، والغامضة والمعقدة أحيانا أخرى ، بحيث تتضمن اللوحة تشكلا ما لحيوان أو طائر ، أو هيكل بشري، أو غيره ، مؤلفا من كلمة واحدة، أو جملة ، أو أسماء أشخاص ، بترتيب متوازية، أو غير متوازية. ولكنها تعطي في النهاية تكويننا معينا يظهر كلوحة تشكيلية تامة .. كما انتشرت اللوحات المكتوبة بشكل متناظر من الجانبين أو من أربعة جوانب أي من اليمين واليسار، أو من اليمين واليسار والأعلى والأسفل. وكانت تكتب على جدران المساجد والقصور وخاصة في عهد السلاجقة والفاطميين والأيوبيين وفي الأندلس والمغرب، ثم في العصر العثماني .

هذا على مستوى ممارسة الفنون في مختلف مجالاتها الإسلامية، أما إذا توجهنا وجهة فلسفية فلن نجد في الحقيقة كتاب صادر عن مفكر مسلم أو عربي، يفرد للجمال موضوعا مستقلا، أو يتحدث عن علم الجمال، وفلسفة الفن، فيما عدا ما أورده المقرئ في مخطوط لم يصل إلينا ، موضوعه التزيين وأخبار المزوقين، وفيما عدا كتابات متفرقة عن "الخط" من حيث هو فن له أسسه وجماليته وأساليبه، وعدا دراسات مستفيضة عن الشعر والموسيقى، ومن خلال ذلك ، قدم الكندي والفارابي وابن سينا رؤى جمالية فلسفية موزعة لا بد من جهد لتجميعها واستقرانها.

أما الفكر الصوفي الذي اتطبع بطابع الخيال الباطني، فلقد كان حدسيا بذاته، وتحدث عن الجمال الإلهي، وأكثر من حديثه عن الجمال الموضوعي، كذلك نرى مفهوم الجمال عند الفارابي وابن سينا على أنه صفة لوجود الموجود، وهو متعلق بالكمال. ولذلك فهما يتحدثان عن جمال اله وجمال المعقولات ، وهو الجمال الحقيقي المطلق وليس النسبي.

أما أبو حيان التوحيدي الذي تكلم عن الصنائع في كتبه على لسان كثير من معاصريه، فقد قدم لنا ما يمكن أن يسمى بفلسفة الفن، فأقام قبل ألف عام، علما للجمال جديرا في تأويل الإبداع الإسلامي وتعريفه ، وسوف نعرض لنظريته في فصل لاحق.

وقد انبثقت بعض من النظريات الجمالية والفنية لكثير من المفكرين المسلمين مستلهمة روح الإسلام وصادرة عن أصوله العقائدية والثقافية ، ويمكننا أن نقبين كثيرا من هذه النظريات عند مختلف المشتغلين بالفكر الإسلامي وعلومه خاصة منها اللغة العربية، ولذلك سوف نتوقف طويلا عند أحد أصحاب هذه النظريات الجمالية البارزين وهو أبو حيان التوحيدي في موضع لاحق، حين نتحدث عن تأسيسه لفلسفة علم الجمال في الإسلام.

كما سنتطرق إلى كثير من النظريات والرؤى الإسلامية في الفن والجمال حين نتناول التصوير والزخرفة والعمارة تلك الفنون التي تأثرت إلى حد كبير بالإسلام ، وصدرت عن روحه ورواه الكونية العميقة. وستتبلور تلك النظريات الفلسفية حين نتوقف عند فلسفة الفن الإسلامي محاولين استكناه مبادئ تلك الفلسفة ومحاورها، خاصة وأن الفن الإسلامي يحتاج بلا شك إلى رؤية فلسفية تكشف إطاراته ، وتدفع به إلى أن يقوم بدوره في الحضارة الإسلامية كما قدر له أن يكون.

الفصل الأول

الفن الإسلامي (الاكتشاف والتعرف)

ذهب فيلسوف علم الجمال "إرنست فيشر" في كتابه "ضرورة الفن" إلى أن الفن يلعب دوراً هاماً في تحقيق التوازن بين الإنسان وبين العالم الذي يحيا فيه، ومن أجل ذلك فقد رأى الفن ضرورياً في حياة الإنسان، لأنه وسيلة لربطه ببيئته وبالطبيعة التي يعيش فيها، ومصدراً من مصادر المتعة والراحة النفسية التي يستشعرها المرء حين تتجاوب عواطفه مع أبطال قصة أدبية، أو تتفعل نفسه لرؤية لوحة فنية ، أو لسماع لحن موسيقي، فضلاً عن إضافة حيوات إلى حياة الإنسان.

وأرجع سر ذلك إلى رفض الإنسان العزلة ، وإحساسه بالنقص في وحدته ، و نشداته الطبيعي للكمال، وحفز الحياة له على البحث الدائم عن المشاركة الوجدانية مع هذا العالم الذي يتسع له ولغيره من الناس ما دام عالماً مفهوماً يتسم بالمنطق والعدالة ، ولهذا حرص الفرد على الإكالات من إसार حياته الخاصة ، و الخروج من إطار ذاته إلى إطار أوسع يندمج فيه الشخص بالعالم الذي يريد أن يزداد إدراكاً له ، وعلى إذابة فرديته في حياة مشتركة تحيل فرديته المحدودة إلى فردية اجتماعية بالمعنى الحديث .

وكان أحد الفلاسفة الألمان يرى أن الإستمتاع بالفن رياضة نفسية هامة، وأنه من أقوى وسائل التهذيب ، ومن أحسن الفرائع إلى التوجه العلمي والسمو الأخلاقي ، وذلك لأن تأمل الجمال يطامن من غلواء الحس ، ويجرده من الخشونة والجفوة، ويعلمنا كيف نراقب الأشياء رقابة تأملية هادئة دون أن تغلي نفوسنا حرارة الرغبات ، وهذا مما يطلق النفس من أسر المطالب واللباتات ويجعلها قابلة لإدراك القيم السامية : قيم الحق والخير والجمال.

وقد لا يخلو من صواب قول "ولترباثر": " إن قيمة فلسفة الفنون كانت في الغالب في الأفكار الموحية النافذة التي وردت خلالها عرضاً وليست فلسفة الفن سياحة جميلة في أقطار

مطروقة وبلاد مأهولة، وإنما هي أشبه برحلة استكشاف يرود فيها الباحثون مجاهيل خفية وأقاليم غير معروفة ، والتفكير الفلسفي لا يرمى من وراء ذلك إلى تحسين الفن وخلق مقاييس له وإقامة حواجز تحد من حريته، وإنما غرضه إجادة التفكير فى الإنتاج الفنية والوقوف على سر الإعجاب بها والإحساس بجمالها، وربما كانت هذه المحاولة النزيهة أنفس نتائجه وأشهر ثمراته (١).

وبذلك يصبح الجمال البادي فى مختلف أنواع الفنون وسيلة إنقاذ .. يقول جورج لوكاتش : " الجمال ينقذ الإنسان من الانحطاط الإنساني المميز للمجتمع". وبهذا يتحرر الإنسان من التشويش والانفصال والفقدان لتلك الخصائص التى بدأت تميز عصرنا الحديث ، والحرية كما عرفها هيجل هي " الرغبة في قهر كل ظرف لا يكون ملائما للحرية " ، ومن هنا ينص الشاعر الفيلسوف فريدريك شيلر على أن "الفن هو ربيب الحرية ويجب أن يتلقى رسالته من احتياجات النفوس لا من متطلبات المادة" (٢) ، لقد ولد الفن مع الإنسان ورافقه في تطوراته المختلفة ، فكان المرأة الصادقة التى تعكس صورة حقيقة الإنسان عبر التاريخ . الجانب الوجداني من الإنسان هو بطبيعته أدخل الجوانب في موضوع الفنون ، فعنصر "التأثير" هو العنصر البارز فى الفن. وأقرب وسائل التأثير هو تصوير الوجدانات البشرية في صورة جميلة موحية تؤثر فى الوجدان ، ومع أن الفنون - وخاصة فى موجتها الواقعية الحاضرة - تتخذ من كل شيء موضوعا للتعبير الفني ، إلا أن وجدانات البشر ما تزال رغم ذلك هي الموضوع الغالب على الفن فى كل لغة وفى كل جيل .

وهذا أمر طبيعي بالنسبة للعلم والفلسفة والمعارف البشرية ، وإلا انقلب الفن علماً أو فلسفة أو أي لون آخر من ألوان التعبير الخارجة عن نطاق الفنون. فليس الموضوع فى ذاته هو الذي يحدد نوع العمل إن كان فناً أو غير فني ، إنما الذي يحدده هو طريقة تناول الموضوع ،

والذي ينبغي أن ينقله إلينا الفن فى كل موضوع يتناوله ذلك الجانب الوجداني الحي المنفعل المؤثر . وغيره من جوانب الموضوع. يدع للعلم والفلسفة والبحث الذهني كل جانب تجريدي أو تسجيلي أو إخباري بحت، لا تدخل فيه (النفوس) التى تتفعل به ثم رغبت فى نقل أفعالها للآخرين .

ومن ثم فإن المذاهب التي تنحو نحواً علمياً خالصاً في الفن فتسجل "الواقع" كما تراه العين الذهبية الباردة ، أو كما تراه (الكاميرا) التي لا يعيها ما تنقل من الصور ، ولا تنفعل بما تلتقط من الأضواء والظلال ، أو كما يراه المحلل النفسي ، هذه المذاهب - على ما يذهب إلى ذلك باحث معاصر (٣) - تنتج فناً رديئاً مهما يكن فيه من دقة وبراعة وجهد مبذول ، لأنها تنقص العنصر الأول من الفن، وهو حرارة الوجدان ، وقد كانت مثل هذه المذاهب (الواقعية) و(الطبيعية) وغيرها نكسة في عالم الفن متمشية مع النكسة الروحية والنفسية التي أصابت أوروبا في القرنين السابقين ، بسبب نفرتها المحمومة من كل شيء يحلق في الخيال ويتخذ طابع الانفعال لغير المنظور (فيما وراء الطبيعة) ورغبتها المحمومة كذلك في أن تلمس (الواقع) كما هو بغير تذوق أو أضواء أو ظلال.

وهي نكسة ، لأنها تلغي واقع (النفس) كله لتثبت فقط واقع (المادة) متأثرة بالنظرة المادية الحيوانية للإنسان ، التي لا تجعل له قيمة أعلي من المادة ، والفن (الإنساني) ينبغي أن يفيق من هذه النكسة ، ينبغي أن يرد للنفس الإنسانية اعتبارها الذاتي بوصفها قيمة كونية كبرى ، واعتبارها إزاء المادة بوصفها شيئاً مسخراً له (٤).

والفنانون الذين يقدمون لنا في أعمالهم صورة مختلفة للطبيعة لا يشوهون الواقع، بل يقدمون له صوراً أسطورية أو مستقبلية تذكرنا بقدرة الإنسان على الإبداع ، كما أن الألباء الذين قدموا لنا إنتاجهم العظيم لم يهدفوا إلى التعبير عن الواقع بقدر ما كانت كتابتهم بحثاً وراء المعنى الذي يمكن للإنسان أن يعطيه لحياته ، وتساؤلاً عما يستطيع أدائه ، وسعياً وراء تفسير حقائق الأشياء ، لقد أثرى هؤلاء الفنانون مفهوم الواقع الذي فاق كونه مجرد طبيعة قائمة إلى كونه طبيعة ثانية يخلقها الإنسان بفنونه ومناهجه ووسائله التكتيكية وإمكانياته المتزايدة. وإتنا لنحس بالعمل الفني وهو يهمس لنا بالأشياء التي تنقصنا ، ويحرك فينا إرادة تحقيقها.

إن للعمل الفني منطقاً تشكيلي الخالص ، فهو لا يخضع لقوانين الطبيعة أو عالم الموجدات الحسية ، ولهذا فنحن لا نقيس

اللوحة المصورة بالعالم الذي تعدد إلى تمثيله ، بل نقيمتها في ذاتها على أنها نموذج يعبر عن قدرتنا على الخلق والتغيير.

وقد تألق عمالقة التصوير في العصر الكلاسيكي القديم بفضل الأعمال التشكيلية التي لم يخضعوا فيها لمبادئ الهندسة والطبيعة وقوانين المنظور التي سادت الحضارة الغربية في عصر النهضة، كما جنح المصورون المعاصرون إلى احتذاء نهج فناني الحضارات الأخرى - خاصة الحضارة الإسلامية الذين يبدعون من التجربة للقوى غير المرئية ثم يخلقون معادلاتها التشكيلية للقاهرة على التعبير عنها ، وهو النهج الذي سماه المصور "بول كلي" تحويل ما لا يرى إلى مرئيات " وكان هذا بفضل اتصال هؤلاء بالفنون الإسلامية من عمارة وتصوير وزخرفة وخط إسلامي تمكنوا بفعل الدراسة والتأمل العميق من استشفاف الفلسفة التي تستبطن كثيرا من فنون هذه الحضارة ، وترقد كالمسر المصون في جوف كثير من الأعمال الفنية العربية في انتظار فض ختمها والكشف عن مكنونها.

وإذا كان التراث الإسلامي قد اندفع إلى الوجود عن طريق العقل والوجدان، فقد سبقتهما في ذلك (اليَد) التي أبدع الله تكوينها وصاغ شكلها ، وأودع أطراف أصابعها سر الوجود وحقيقة الحياة ومستقبل الإنسان. وهذه اليد كالقلب والعقل ذكرها الله في محكم كتابه في مائة وإحدى وعشرين آية ، جاءت متفرقة في العديد من السور القرآنية (٥).

وتأخذ حقيقة "اليَد" كما خلقها الله فيما تأخذ لتكون صانعة لاستمرار الإنسان ودوامه ، ومكونة لحضارته وممهدة لوجوده ومثبتة لحياته على هذه الأرض كأرقى المخلوقات ، وهي وحدها لا العقل والوجدان التي عبرت عن حقيقته الأولى ، حيث استطاع إشعال النار واستعمال الأدوات المستمدة من الأحجار والعظام وفروع الأشجار، وفي عصور لاحقة حيث عملت يده في أعمال فنية ، كصناعة الفخار ، والرسم على جدران الكهوف، هذه قصة (اليَد) والخط لسان اليَد فهي التي كتبت وأبدعت ، وشكلت الفنون .

أما قصة الكتابة فهي قصة الحضارة نفسها ، نراها في كل مكان ونجدها أينما أينعت المدنية وازدهر الرقي ، والكتابة وجدت لحاجة الإنسان إليها ، تطورت معه ،

وارتفعت بارتقائه وأخذت سبيلها إلى قمتها مع تقدمه العقلي والذوقي، ولا توجد حضارة أولت فن الخط عناية أو اهتماماً مثلما أولته حضارة الشرق الإسلامي (٦).

ولذلك فلا غرابة أن يصبح الخط العربي، وبخاصة حين يأخذ مآلته من القرآن الكريم، هو الفن السائد في المجتمعات الإسلامية خلال العصور الطويلة، وسوف نجد أن الخط العربي - مثل الأرابيسك - استطاع أن ينقل البيئة الأساسية للفهم المنطقي - أعني الرموز الفكرية الأبجدية - إلى ملاءة فنية تصويرية، إلى بيئة فنية يصبح الوعي الجمالي فيها أصلياً لا ثانوياً قائماً بذاته لا بغيره، مما سيدفع أحد الباحثين (٧) إلى القول: "وهنا يكمن سر نجاح هذا الفن حيث استطاع أن يتغلب تماماً على الفكرة المنطقية في العمل الفني لتصبح تابعة ومكملة للتصوير الجمالي، فكان بحق أعظم وأثبت لتتصلر في الإسلام".

ولا تسعفنا الكتابات العربية القديمة في دراسة الفن الإسلامي؛ فلم يعن المؤرخون بتدوين أخبار المصورين عنايتهم بغيرهم من الشعراء والأدباء والعلماء، وكل ما وصلنا عنهم قليل من أخبارهم التي وردت في ثنايا الكتب، كتب التاريخ بشكل خاص. كما بلغنا أيضاً اسم كتاب واحد، ذكره المقرئ في "خطه" وهو "ضوء التبراس وأنس الجلاس في أخبار المزوقين من الناس" دون أن تصلنا، أية نسخة عن هذا الكتاب النادر.

وعلى الرغم من أننا يمكننا أن نكتشف بعض النظريات الجمالية في كتابات المسلمين خاصة منهم الأدباء من أمثال التوحيدي والزمخشري أو الأصوليين كأبي حامد الغزالي إلا أنه لم يعن كتاب تلك العصور بـ (فلسفة الفن)، لأن الفن لم يكن يحظى دون شك بمكانة غيره من الانشغالات الإبداعية.

هناك رسائل ومقالات ونبذات عن فن الخط وخطاطيه، إلا أننا قلما نعثر على معلومات، أو تحاليل عن فن الزخرفة أو عن فن المنمنمات. إلى هذا كان الفنان، المزوق أو المصور ملحقاً بالخطاط عاملاً على إيضاح النصوص المخطوطة وشرحها.

وقد وصل إلينا الفن الإسلامي متمثلاً في مختلف آثاره من أدب وشعر وعمارة وتصوير وزخرفة وخط ومنمنمات ، دون فلسفته ، أو أخبار فنانيه ، ودون شروح لتقنياته وأساليبه . لهذا لا نبالغ إذا تحدثنا عن المحاولات الجمالية والنقدية المتأخرة والحديثة لفهم "الجماليات الإسلامية" ، ولتأسيس فلسفة تفسر مختلف الفنون الإسلامية ، بوصفها المحاولات الوحيدة لاستيعاب هذه الفنون واستخراج قواها الجمالية . إلا أن هذه المحاولات : غريبة أم عربية ، اختطت لنفسها طرقاً لفهم هذه الفنون ، فأصابت في مواضع وأخفقت في مواضع أخرى ، عاكسة سؤالات الحاضر الفني وإجاباته الحديثة على هذا الفن القديم.

وقد أعجب الفنانون الأوروبيون في بداية العصور الحديثة مثلاً بطرق الزخرفة في الإسلام ، ولا سيما الزخرفة النباتية **Arabesque**. ومن الدليل على ذلك ما حدث حين قدمت جماعة من أرباب الصناعات المعدنية من الشرق إلى البندقية في النصف الأول من القرن السادس عشر الميلادي ، إذ أخذت هذه الجماعة تصنع أواني وصحائف (أطباق) ذات زخارف نباتية بديعة التوزيع والتفرع ، فلم يلبث الفنانون البندقيون أن حكوا هذا النوع من الزخرفة ، ثم لم تلبث الزخرفة النباتية برغم تفرعاتها وتعاريجها أن صارت أسلوباً محبوباً في ذلك العصر الإحيائي ، حتى أن المصور الألماني هولباين الصغير - على أستانيته - لم يتردد في استنباط نماذج للزخرفة من هذا الأسلوب .

ومن المعروف كذلك أن المصور العظيم "رامبرانت" الهولندي كان من أوائل الذين اجتذبهم على المستوى الفني في تصوير الأحياء في بعض الصور التي وصلت إلى يده من إحدى البلاد الإسلامية ، إذ امتلك منها رامبرانت مجموعة عددها عشرين منمنمة مغولية تيمورية ، وبلغ من إعجابه بها أن صور لنفسه نسخاً منها ، حين اضطرته ضائقة أحواله المالية إلى بيعها عام ١٦٥٦ م.

ومن هذه المنمنمات المنسوخة واحدة في متحف اللوفر بباريس ، ويتضح منها ومن أخواتها أن رامبرانت استسخها كلها في سرعة ، مع إبرك خارق لكل ما فيها من تفاصيل فنية هامة ومما يدل على أن امتلاك رامبرانت لهذه المجموعة من المنمنمات الإسلامية لم يكن من دوافع نزوة شخصية ، بل من دوافع

إعجاب وتقدير ، إن كثيرا من عظماء المصورين الإنجليز في القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلادي تداولوا امتلاك هذه للمنسوخات وأصولها ، وأن سير جوشوار رينولدز رئيس المعهد الملكي للفنانين في لندن ، أعجب بمجموعة أخرى من منمنمات فاخرة ، وهي الآن من كنوز المتحف البريطاني في العاصمة الإنجليزية (٨) .

ولا يزال البحث في دراسة المنمنمات قائما حتى العصر الحاضر ، إذ جعلها هذا السبق في الطليعة بالقياس إلى الفروع الأخرى من الفنون الإسلامية. ثم جاء الاهتمام بالكتابات الإسلامية خاصة عام ١٨٢٨ م حين أخرج "رينو" كتابه المسمى "وصف الآثار الإسلامية في مجموعة دوق بلاكاش". وفي عام ١٨٣٨ أخرج المستشرق "يوسف فون هامر برجشتال" بحثا في كتابة كوفية من مسجد الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله بالقاهرة .

وفي عام ١٨٤٠ م ألف ميخائيل انجلولاشي كتابا في شواهد القبور الإسلامية ، وأعقب ذلك عام ١٨٤٠ م بكتاب عنواته "بحث في الصور الرمزية العربية ، وفي تنوع الحروف الإسلامية في نقشها على المواد المختلفة".

إن هذه المحاولات كما رأينا كانت غريبة أساسا ، إستشرافية تخصيصاً، قامت هذه المحاولات بجمع هذا الفن وتاريخه وتصنيفه حيث نجحت في العديد من المجالات وأدت خدمات جلى للدارسين لاحقاً. إلا أن عملها التوثيقي ظل دون الإحاطة الجمالية ، حيث احتفظ الاستشرق بنظرة دونية إلى الفن العربي الإسلامي، مبعثها أن هؤلاء المستشرقين كانوا ينطلقون من نظرية أوربية المركز والهدف ، صنفت الفن الإسلامي على شاكلة فن اللوحة الزيتية الغربي في مرتبة سفلى ، هي مرتبة "الفنون التطبيقية" أي أنها حاکمت الفن العربي الإسلامي من خلال أقيسة ومعايير وقيم ناتجة عن ممارسة جمالية ، هي غير ممارسته المخطوطة ، أي أنها لم تنطلق من أقيسة المجتمع العربي الإسلامي نفسه ومعاييره وقيمه ، ومما كانت تجيب عليه هذه الممارسات المخصوصة في المجتمع من حاجات وتطلعات (٩).

وعلى الرغم من كثرة الدراسات التي قدمها المستشرقون في الفن الإسلامي في القرون الأخيرة ، إلا أنها — وكما أدركت ذلك باحثة في علم الجمال (١٠) — لم تحتو على فلسفة شاملة وشفافية له فهذا جبرابر O.Grabar وجد أن فن التصوير الهندسي التجريدي "الأرابيسك" هو الفن الوحيد الذي يعبر عن فلسفة الإسلام الجمالية (١١)، واهتم إيتنهجاوزن R.Ettinghausen في كتابه "التصوير عند العرب" بالجغرافية دون العقيدة، ووحد بين فن التصوير والحضاري العربية (١٢) وباعد بابا دبلو A.papaDopulo في كتابه الضخم "الإسلام والفن الإسلامي" بين مفهوم الإسلام والفنون وإن استثنى فن المنمنمات Minature إذ أنه رأى أنها الفن الوحيد الذي يرتبط بالمعنى الإسلامي (١٣).

أما دافد جيمس D.James فقد رأى أن فن التصوير الإسلامي فن زخرفي أساساً ، ويعطي الأولوية للجوانب العملية والنفعية لما يصنعه ونادراً ما يعبر عن مبدأ أو نظرية أو فكرة جمالية (إستيطيقية) (١٤).

وعلى الرغم من تأكيد "م. س. ديماند" على وحدة الفن الإسلامي برغم تنوعه إلا أنه لم يحدد الأسس والمبادئ الجمالية التي تركز عليها هذه الوحدة ، واهتم بعرض تاريخي لمصادر الفن الإسلامي وأساليبه وتقنياته (١٥) ، على نحو يوحي بأنه فن زخرفي وليس فناً إبداعياً ينطلق من رؤية فلسفية خاصة.

على الرغم من أننا لا نعدم أن نجد بعض المنصفين من المستشرقين لهذا الفن فنجد "بوركاهاارت T.Burchhart في كتابه "الفن الإسلامي : لغته ومعناه" (١٦) قد نجح في إضافة منهجية لدراسة الفن الإسلامي ، وذلك عندما فسره من حيث إنه ليس عملية إنتاجية تظهر فيها ذاتية الفنان ومواهبه الحسية والتعبيرية ومهاراته التقنية فحسب ، بل من حيث إنه كذلك ثمرة للتأمل العقلي والرؤية الروحية للعالم ولحقيقة ما وراء الكون ، ولهذا مهد لبحثه بفصل عن الكعبة ليوضح منابع الفن الروحية التي تصدر عن الله وإليه تعود (١٧).

وعلى الرغم من كل الأساليب غير السليمة التي يلجأ إليها بعض الكتاب الغربيين في دراساتهم واستغلال هذه الكتابات وتسخيرها لخدمة أغراض غير علمية ، فإن إسهامات

المستشرقين في دراسة الإسلام — علومه وفنونه — قد أضافت الشيء الكثير إلى الثروة العلمية والفنية المتوفرة لدينا الآن ، كما أنها بينت لنا موقف الفكر الغربي من الإسلام وأسلوب دراسته ونظيرته إليه ، كما فتحت مجالات كبيرة وجديدة لمعالجته من زوايا مختلفة قد لا ينتبه إليها العلماء المسلمون.

وكما يقول أحد الباحثين (١٨) أن عدداً كبيراً من المستشرقين تناولوا الإسلام في كتاباتهم واتبعوا في ذلك مناهج كثيرة ومتنوعة كما أنهم أبدوا كثيراً من وجهات النظر المتباينة ، ولكنهم على العموم أسهموا في إلقاء أضواء كثيرة على الإسلام من زوايا ربما كانت تفوت المسلمين أنفسهم ، خاصة تلك الفنون الإسلامية التي أعرض أصحابهم أنفسهم عنها في القرون الأخيرة .

وعلى كل حال فإن ممارسة الفنانين المحدثين ، الغربيين ثم العرب والمسلمين ، قادتهم منذ مطلع هذا القرن إلى التعرف على فنون أخرى قديمة ومغايرة ، غير الفنون الأوروبية ، مما سيط الأضواء على الفن العربي الإسلامي (مثل الفن الأفريقي أو المكسيكي) .

هذا ما فعله "بول كلي وكاندينسكي" في تونس ؛ وهكذا نشأت صلات بين مربعات " الفنان موندريان والخط الكوفي التربيعي .. وقد أفادت في " إعادة الاعتبار " لفنون مبعدة ، محتقرة ملحقة بفنون الفلكلور فيما مضى ، مؤكدة على وجود قيم جمالية واحدة في العالم — عاملة بالتالي — على تصور آخر للجمالية في التصوير لا يقوم فقط على المحاكاة والشبه ، بل على جمالية تستند إلى عالم الخط والعلامات والأشكال (الفن التجريدي) (١٩)، الذي كان له النصيب الأكبر من المساحة في الفنون الإسلامية.

ولقد سبق ذلك التوسع الأوربي في القرن التاسع عشر والذي أدى إلى اهتمام متعظم بالشرق في الميادين الأدبية والفنية ، وكان لرحلات بعض كبار الرسامين ، كرحلة "غرو" و"جيروديه" إلى مصر، و"ديلاكروا" إلى المغرب (١٨٢٣) و"شاسيروي" إلى الجزائر (١٨٤٦) أثر حاسم على إبداعهم الفني. ولم يكتف الغرب بدراسة الآثار الفنية العربية ، بل قام باقتنائها وتغذية المتاحف الغربية بها ، ويكاد لا يخلو

متحف في الغرب من قسم أو قاعات مخصصة للآثار الفنية المكتشفة في البلاد العربية ، مع غيرها من مكتشفات العالم الإسلامي.

ومن أبرز الآثار المعمارية في متاحف الغرب واجهة قصر المشتى الأموي التي نقلت إلى متحف الدولة في برلين الشرقية، والقاعة الحلبية التي نقلت إلى المتحف ذاته ، والقاعة الشامية التي نقلت إلى متحف الميتروبوليتان في نيويورك ، ولا ننسى تلك القطعة الفنية التي سقطت من ذقن أبو الهول والموجودة بالمتحف الفرنسي (اللوفر) وكذلك حجر رشيد الذي بواسطة قراءته تمكن شامبليون الذي كان مرافقا لنابليون في حملته على مصر من معرفة أسرار اللغة الهيروغليفية.

أما التحف المنقولة ، فإن متاحف العالم تزخر بروائع الفن التطبيقي العربي ، المصنوعة من المعدن أو الزجاج أو القماش أو الحجر. وتزهو هذه المتاحف بما تحويه من آثار رائعة وصلت أسعارها إلى حدود خيالية بسبب نهافت الهواة والتجار على شرائها واقتنائها فلقد أصبح من الهواة من اختص باقتناء الآثار الإسلامية فقط. ولقد رافق هذا الإقبال نحو اقتناء الآثار العربية الإسلامية التوسع بدراساتها ونشر تاريخها في الإعلام الغربي فضلا عن مؤلفات بذاتها قد وضعها كبار مؤرخي الفكر الغربي ، ومن أبرز هؤلاء مارسية ، وتالبوت رايس ، وجاتين تومين سورديل ، وكونيل.

ولقد ترجمت كتبهم إلى لغات أخرى وترجم بعضها إلى العربية وقد صدرت مؤلفات تبحث في جانب محدد من الفن الإسلامي ، مثل العمارة لسرايقورا. ومثل الزخرفة لبريس دافن والتصوير (إتجهاوزن) والرقش العربي (كونيل) والفسيفساء (م.فان برشيم)، والخط العربي والكتابة (ستارك) والكتابة عن النقود العربية والنميات (ماير) . ومنهم من اختص بفلسفة الفن الإسلامي مثل (غريار) (وبابا دوبلو).

وقد تم الاحتكاك مع الغرب ، كما هو معروف في سياق ظروف سياسية وحضارية غير متكافئة، حين اخترق الغرب الثقافة العربية انطلاقا من استراتيجية هيمنية استهدفت احتلال الأرض والإنسان والكيان ، وقد أدى اندماج الفئتين العرب في البداية ، داخل هذه

الاستراتيجية، من خلال التعليم وتكييف الحساسية والذوق حسب المعايير الغربية ، إلى استنساخ كثير من التجارب الغربية وإعادة صياغة بعض أشكالها وتقنياتها . مما ترتب عنه اتسلاخ شبه تام عن التربة الثقافية التي اتبثقوا منها .

ومنذ بداية القرن يمكن القول أن الانفصال الفني عن خصائص ومميزات الفن القديم ، خاصة الفن الإسلامي قد تم بشكل تام ... على أن ثمة تمايزا يصل إلى حد التناقض بين الفنانين الإسلامي والأوروبي .. ليس في الإنتاج فحسب ، بل في الذاكرة وفي الذائقة.

وهو ما سيتضح لنا من استعراض مختلف الفنون الإسلامية في محاولتنا لاستكناه المبادئ الفلسفية التي تقبع خلف هذه الفنون ، والبواعث والدوافع الجمالية التي سنجد أنها كانت تحرك الفنان المسلم للخلق والإبداع.

وفي الماضي القريب كان على الفنان العربي ، خاصة فيما يتصل بالفنون التشكيلية ، أن يختار، وفي سياق ممارسة اختيارهم عاش أغلب التشكيليين العرب ، إن لم نقل كلهم ، قلقا وجوديا تجلى في أساليب استلhamهم لذاكرتهم الثقافية والرمزية ، وفي طرق استيحائهم للوقائع المختلفة التي عاشوها وتفاعلوا معها . صحيح أن بعض علامات الخزان الرمزي والجمالي للشرق قد تم إعادة تنشيطها من طرف بعض الفنانين الكبار أمثال "بول كلي" و"دولاكروا" الخ وتكونت لدى الغرب نظرة غراتبية للشرق من خلال هؤلاء الرسامين ، حيث تبلورت رؤية إستشرافية للفضاء الثقافي العربي إلى جانب الأدبيات الإستشرافية الأخرى.

وقد تختلف دوافع المستشرقين وأهدافهم عن الأسباب الدفينة التي أدت بالرسامين الغربيين إلى تصوير الشرق. ثم إذا كان أغلب المستشرقين قد جعلوا الشرق موضوعا لتفكيرهم ولمعرفة مفهوماته ونقط ضعفه وقوته للإقضااض على جغرافيته والتحكم في مصيره، فإن الرسامين الغربيين جاؤوا للشرق لإغناء مخيلتهم — كما يذهب إلى ذلك بعض الباحثين (٢٠) — ورصد ما اعتبروه يشكل الغرابة والاختلاف بالنسبة إليهم ، خاصة في بداية الاستعمار الغربي الحديث للشرق.

وإذا كان الفنانون العرب قد اصطدموا بهذه النظرة "الإثنوغرافية" للشرق في سياق ممارستهم التشكيلية وشعروا بضرورة الانفصال عن كل ما لا يمت إلي ذاكرتهم الثقافية وواقعهم الحياتي بصلة ، فإنهم قد اتخروا في تجارب لابد للفكر العربي الفلسفي والجمالي من استنطاق مكامن قلقها ، وازدواجيتها. فبريق " الغرب الذي لمع في عيون الشرقيين ، واستيقاظ الشرق من غفوته في عيون الغربيين ، وإقامة جسور الوصل، وتبادل العناق مرة، والجفاء مرة ثانية، الشهادة المتعادلة ، والشهادات المتناقض أحيانا أخرى ، الاستتناس والنفور ، الحذر والتعاطف . جميعها انعكست في الاتجاهات الفنية المعاصرة، كما انعكست كذلك في الاتجاهات السياسية والاجتماعية التي يمكن لنا أن نصفها على الأقل في عالم الحركة الفنية ، بأنها اتجاهات تدور في مدار الحيرة" (٢١).

وبعيداً عن الاتجاهات الأدبية التي وضحت — بفضل كثير من الدراسات الأصلية المعمقة— فيها الذات العربية والإسلامية، وبلورة مفاهيم ونظريات يمكن أن تجسد شخصية متميزة ، فإننا نجد أن الفنان التشكيلي العربي بسبب خصوصية ممارسته الثقافية، جسد "هذا التوتر بأشكال ورموز وصور مختلفة وهذا التوتر يبرز في كثير من الأشكال التي سلكها المبدعون العرب سواء فيما يخص الإطار أو الألوان أو المواد أو فيما يتعلق بالخط العربي المدمج في إطار اللوحة أو المرجعيات التراثية ، أو ما يمس استلهام الصناعات التقليدية والحرف الشعبية التي تختزن عمقا إبداعيا كبيرا" (٢٢).

إن مسألة هذا التوتر والازدواجية تمثلت ، بصورة أساسية ، في قضية الشكل، ولقد واكب الهم الفني العام ، كما يلاحظ أحد الباحثين "هم منفرد هو استقلال (الموروث) الأوربي بشكل يناسب الموروث الحضاري المحلي ، وما في البيئة من أشكال وخواص ، بمعنى إعطاء خلاصة بحث فكري وفني. والصعوبة الإنشائية هنا : في الشكل قبل أن تكون في الموضوع" (٢٣)

أن مسألة الشكل في الممارسة التشكيلية لها قيمة قصوى ؛ إذ بالأسلوب والشكل يبرز التماسك الداخلي للعمل الفني ، وبه تتمكن ذاتية المبدع من التعبير عن تفاصيل هويتها. والمتابع للاتجاهات الأدبية العربية والإسلامية من الشعر والقصة والمسرح ، وما

أنتجته الحركة التشكيلية العربية ، منذ بدايتها في العصر الحديث إلى الآن ، بسترعي من الباحثين والنقاد والمفكرين التحاور معه ودراسته للوقوف على مكوناته وخصائصه الجمالية ، والكشف عن مقوماته وإحالاته المرجعية الرمزية. لقد أنتج كل قطر عربي مبدعين جعلوا من التشكيل مجالاً للتفكير ومن اللوحة - أو من غيرها - فضاء فنياً لرؤية العالم والواقع. وجرب هؤلاء الفنانون كل الاتجاهات الفنية العالمية ، وما زالوا ، ولمجوا أكثر من عنصر تراشي في أعمالهم ، فيهم من سقط في توفيقية تعيسة ، وفيهم من نحت لنفسه أسلوباً تشكيميا بالغ التماسك والقوة ، وتجاوز به حدود الوطن العربي ، ومنهم من اكتفى باجتراح تجارب الآخرين ، ومنهم من نهل من المخزون التشكيلي الذي أبدعته المخيلة الشعبية ... الخ ، أمام تعدد التجارب واختلاف الأساليب وتنوع الأشكال ، داخل كل قطر عربي وإسلامي على حدة ، وبحكم الازدهار الكمي للأعمال الأدبية التشكيلية في مختلف أجناسها ، ومن طرف مختلف أجيالها ، فإن هذه الحركة طرحت وما زالت تطرح على النقد الأدبي والفني أسئلة لم يتمكن بعد من صياغتها .

وسوف نحاول أن نستنتج ونستلهم هذا التراث الفني الإسلامي عناصر ذاتيته وأركان شخصيته المميزة ، سعياً وراء فهم منفتح لمبادئ فلسفته ، واستشرافاً لتلك الروح التي نستشعر أنها كانت وراء كل ذلك الإنتاج المترامي الأطراف في العمق والمساحة والذي يغطي مساحة جغرافية كبيرة من العالم ويستغرق كثيراً من القرون التي تتجاوز ثلاث عشر قرناً من الزمان.

خاصة بعد أن بدأ الغرب يولي فنوننا كثيراً من اهتمامه ، ويشير بعض مفكريه ونقاديه إلى عبقرية فذة تتبدى في تراثنا المعماري والتصويري والزخرفي ، فنجد على سبيل المثال أن صالة **Computeral** الألمانية تختص بتحديث البرامج الرياضية للزخرفة الإسلامية الهندسية عن طريق العقل الإلكتروني ، ومع نشر بحوثها الجرافيكية تبين أن "الكمبيوتر" توصل إلى احتمالات لانهائية سواء على مستوى توليد الوحدات الأولى (الأم) أو على مستوى برامجها الجبرية ورغم أن حدة الصدمة التي سببتها هذه النتائج المتفوقة على عقل الخوارزمي ، فقد تبين أن الفرق كان ملحوظاً على مستوى

الحساسية الفنية. وهنا تبرز الحاجة إلى الدراسات المتعمقة للخصائص الجمالية للفن العربي الإسلامي والتي تتجاوز المعرفة الرياضية إلى أبعادها الروحية.

إن عيب عصرنا هو واقعيته وكبرياؤه . لقد دفعه نجاحه المادي إلى توهم أن الماضي قد انتهى وفق قيمته، وأنه يستطيع الانفصال عنه، في حين أن الماضي هو المنبع الأصيل للفن التشكيلي ، كما تشهد بذلك ابتكاراته المعمارية التي بقيت نماذج راسخة حتى اليوم ، كما أنه منبت التراث الثقافي بأدياته وفلسفاته التي اندثرت وما يزال العالم يشع رغم اندثارها برسالة روحانية ، وهو ما يكشف عن أهمية التزود بعظمة الماضي الباقية في روائعه الفنية والفكرية والأدبية التي تعيننا على إدراك معاني الأشكال والروحانيات حين نرى كيف عاش البشر دائماً بالروحانيات والماديات معاً .

فالتزود بالماضي واستلهام التراث شرط لا بد منه لخلق الجديد الذي ترتبط به الجماعة إنه عنصر الاستمرار الضروري، وليست العودة إليه إلا ضمانة لتحريك وعي الإنسان في العصر الحديث، الذي بدأت فيه الأمم تفقد هويتها وشخصيتها بفعل العالمية والكوكبية الجديدة، نحو الإحساس بالقيمة الشكلية وبالقيمة الروحية ، ولتعويض النقص الروحي الذي يعانيه عصرنا الغارق في الإنجازات المادية بالكشف عما قدمه الفنان المسلم في مختلف أشكال الفنون.

وإذا كانت أعمال فنية قد بقيت خالدة حية حتى اليوم مثل ملاحم "هوميروس" ومآسي إسخيلوس وسوفوكليس ، فذلك لإرتقائها عن مجرد تسجيل مجتمعاتها إلى التعبير الفني عن عظمة الإنسان من خلال أحاسيسه ومعاركه، ولانطوائها على كثير من العناصر الإنسانية التي ترتبط بالزمان أو المكان، حتى أننا نحس ونحن نشهد نماذج حديثة تحيا بيننا ونعاني من التجارب في حياتنا اليومية مثل ما تعانيه. ومثل هذا وأكثر نجده في الفنون الإسلامية ، حيث أنها ضمت معاني إنسانية لا نهائية ، على الرغم من أنها تنطق بنفحات إلهية.

الفصل الثاني

الفن والجمال والإنسان

أمكن لكثير من الفلاسفة المعاصرين أن يعرفوا الإنسان بأنه الحيوان القادر على خلق الرموز . وليس التعبير الفني إلا وسيلة من وسائل الرمز عند الإنسان . بل لعل للرموز الفنية من أبلغ الرموز دلالة على نفسية الإنسان وعلى حضارته.

وعالم الإنسان هو شبكة من الرموز ، فاللغة والعلم والفن والأساطير كلها رموز تعبر عن الحقيقة ، حتى الموجودات الفيزيائية تتحول إلى رموز في فكر الإنسان بفضل هذه القدرة التي تميز بها . يقول "إبيكتوس" الفيلسوف العبد : " ليست الأشياء في ذاتها خيراً ولا شراً ، وإنما الذي يخيف الإنسان منها هو أفكاره وتصوراتها عنها". (١) ومع تطور الحياة اكتسب الفن وظيفة جديدة في حياة الإنسان هي إلقاء الضوء على العلاقات الاجتماعية ومعاونة الإنسان على رؤية الواقع الاجتماعي المتغير .

ومع ظهور هذه الوظيفة الجديدة أصبح من الضروري ظهور أشكال تعبيرية أكثر تطوراً من الأسطورة والخرافة اللتين عبرتا عن مجتمعات الماضي ، وذلك حتى تستطيع إعادة تشكيل المجتمعات الحديثة المعقدة ذات التناقضات والعلاقات المتشابكة ، في صورة فنية ملائمة ، وهكذا ظهرت القصة القصيرة والرواية الطويلة . ومع ذلك فقد بقي الفن بعنصريه الوجداني والعقلي متعاً ومنبها مؤدياً وظيفته الأساسية الدائمة ، وهي إثارة العواطف البشرية المختلفة ومنح (الذات) قدرة الاندماج فيما حولها . وقد رفض "رينيه ويغ" فيلسوف الجمال الفرنسي أن يكون الفن أحد كماليات الحياة التي تجعلها أو اللعب التي يتسلى بها المرء ومصدراً للتوازن النفسي الذي يمكن الإنسان من مواصلة الحياة ، فالتقى في ذلك بعالم الجمال "إرنست فيشر" (٢).

وظيفة الفن ومعناه:

ولا شك أن دور الفن في خلق التوازن النفسي قد أضحى اليوم أكثر أهمية من أي وقت مضى ، فقد اتقضى الزمن الذي كان يحيا فيه الفنان ملتصقا بالطبيعة ، كثير الخلو إلى نفسه ينمي فكره بالقراءة والتأمل واستيحاء الطبيعة ، وأصبح اليوم "الصورة" التي تحاصر عينيه أينما ذهب ، صور الإعلانات ولافتات الدعاية التي تصدم حسه وتثير انفعاله .

لقد ولي عصر حضارة "الكتاب" وحلت محله حضارة "الصورة" فانتقصت من الوقت الذي كان يخصصه المرء للقراءة الجادة المستغرقة المتأنية العميقة ، بل لقد صرنا نختصر الجملة الكبرى في كلمات ، ونحيل الأفكار إلى صور مرحة نجذب بها الأعين في صفحات كاملة من الفكاهات ، لذلك تأتي أهمية الفن في مقدمة ضرورات حياة الإنسان المعاصر ، خاصة وأن الفن يمثل لغة عالمية ، يمكن للإنسان التخاطب بها ، حين تنقطع أمامه طرائق الإتصال . ويقول العارفون إن لغة الفن "هي اللغة العالمية الوحيدة التي استطاعت البشرية أن تخرعها" (٣).

ومن الدليل على صحة هذا القول أن اختلاف الألسنة ، يحول بيننا وبين أفكار الفلاسفة والشعراء في لغة غير لغتنا ، أو في بلد غير بلدنا ، إلا عن طريق الترجمة وأن هذه الأفكار - حتى بعد ترجمتها - لا تستغني عن التفسير التوضيحي الطويل . أما مبتكرات المعماري ، والمصور ، والخزاف ، والنساج ، وغيرهم من أرباب الصناعات الفنية فهي على اختلاف بلادها سهلة النطق والفهم لإشباع حاسة الجمال فيها ، ولو أن هذه المبتكرات تعوزها بعض شروح الأخصائي ، لإراك ما فيها من فنانة وإبداع.

وهذه الحقيقة تنطبق على فنون جميع الحضارات ، وعلى فنون الحضارة الإسلامية ضمنا ، ولم تكد الفنون الإسلامية تصبح معروفة في غرب أوربا حتى غدت موضع تقدير ، بل لم تلبث نمانجها التي وصلت إلى أوربا ثم أمريكا أن احتلت مكانة ممتازة عند المعنيين بالفنون بشهادة كثير من المستشرقين (٤).

وإذا رجعنا إلى تاريخ الفن وتاريخ علم الجمال ، تبين لنا أن الفنون إنما ابتدأت موحدة ثم تنامت مع تطور الإبداع الفني ، وتشكل من خلالها تاريخ الحضارة والفن بجميع أشكاله مرتبط بالجمال سواء أكان هذا الجمال متعلقاً بالشكل أو بالحركة أو بالكلمة . بل حتى لو تعلق بالفكرة والعقيدة . وقد نسمي ذلك كملاً أو جلالاً ولكن هذا لا يغير من معنى الجمال وهو التناسق.

إن التناسق بين الأبعاد والألوان والحجوم ، يقدم لنا الجمال الشكلي ، والتناسق بين الأصوات والأنغام نسميه الموسيقى ، والتناسق بين الكلمات والأوزان نسميه شعراً ، كما نسمي تناسق الأفكار فلسفة ، ونسمي تناسق السلوك أخلاقاً.

لقد ابتدأ مفهوم الجمال موحداً ونما متنوعاً نسبياً ، وتاريخ الحضارة هو سجل واسع لتنوع أشكال الإبداع الجمالي، كما يقول أحد الباحثين المعاصرين (٥)، وبالمقابل يتحرك الذوق الجماعي باتجاه جميع أشكال الفن منطلقاً من وحدة الجمال، فيرى في الشعر جمال العمارة ، وفي العمارة جمال الشعر ، ويرى في الصورة جمال الموسيقى ، كما يرى في الفكر جمال العقيدة جمال الفكر. وإذا كان العلم يهتم بالتعبير عن صفات العالم الظاهر ، فإنه لا يمكنه التعبير عن عالم الحقيقة بموجب صيغه الرياضية ، ولا باللغة الاعتيادية، ومثلما لا يقدر الصوفي أن يعبر عن نفسه بوسائل اعتيادية ، كذلك الفنان فإنه يستخدم المواد المحسوسة حتى الفن الأنبي يستخدم الكلمات لا ليخبر بل ليوحى - يحاول أن يعرض لا أن يصوغ نتائج الاستبصار الفني في الحقائق الواقعية.

والفنان بهذا المعنى ، كما يرى أحد المستشرقين (٦) نوع من الصوفية مهتم - كجميع الصوفيين - بطبيعة حقيقة لا يمكن التوصل إليها بأي شكل آخر . ويمكننا باستجابتنا للتحف الفنية (الاستجابة الجمالية) أن نتغلغل إلى ما هو أزلي وغير متغير ، وبالتالي أن نحرر نفوسنا من وقاية التجربة الدنيوية . ويجب أن نوقن رغم كل شيء أن كل من العلم والفن يسهم بطريقته المميزة في فهم الإنسان والعالم ، فكلاهما له مكانة مميزة في العمل المعرفي الكلي ، فإذا كان الفن (الشعر خاصة) - كما يرى الشاعر الإنجليزي لويس C. Day Los - يعمق رؤيتنا بازاء الجانب الكيفي للشعور والقيمة ، فإن العلم يكشف لنا عن الجانب الكمي للقياس .

والاطراد ، بمعنى أن معرفة الجانب الكيفي والقسمي للشيء لا تقل إسهاما عن معرفة الشيء كحقيقة ، يحكمها قانون علمي (٧) وهو ما أشار إليه أيضا "إرنست كاسيرر" في كتابه "مقال في الإنسان" حيث يرى أن الفن كسائر الأشكال الرمزية ليس سخفاً حرفياً لحقيقة جاهزة ، وإنما هو إحدى الطرق المؤدية إلى نظرة موضوعية للأشياء والحياة الإنسانية.

فحقاً أننا لا نكتشف الطبيعة من خلال الفن بنفس المعنى الذي يعنيه رجل الطبيعة حين يستعمل كلمة (الطبيعة) فالعلم اختزال للواقع ، والفن تكثيف للواقع ، والعلم يقوم بذلك عن طريق التجريد، والفن عملية مستمرة من التجسيد إلا أنهما يصلان - مع اختلاف منهجهما - إلى غاية واحدة هي أن الفنان يستكشف صور الطبيعة مثلما يستكشف حقائق القوانين الطبيعية (٨).

وهكذا فالعلم والفن - كما يقول "ستيفن بيير" Stephen PEPPER في كتابه "المفهوم والقيمة" كلاهما جزء من المؤسسة الثقافية ، وكل منهما يمتلك قيمة ثقافية مهمة، فالقيم بالنسبة للفن هي أساس قيم تحقيقية Consummatry، وبالنسبة للعلم هي قيم أدائية Instrumental وكلاهما يسهم في المعرفة الإنسانية على نحو كبير ، فالفن يختص بالخبرة الحية والعلم يهتم بالتحكم التصوري للبيئة الإنسانية ، والحكمة الإنسانية تتطلب ألا نفصل بينهما بحدّة ، فكل منهما يحتاج للآخر من أجل نظرة متوازنة عن العالم (٩).

هذا فضلا عن اكتشاف الإنسان في الفن عن قدرته على الخلق والإبداع ، مما يعطي للزمن عنده دلالة وإيقاعاً جديدين، ويصبح للطبيعة زمنها الذي يقاس بالتغيرات التي تجري في المادة، على حين يصبح للإنسان زمنه الذي يقاس بإبداعاته بوصفه كائناً يغير الطبيعة ويغير نفسه بتغييره للطبيعة، وبذلك يغدو كائناً مختلفاً عن الحيوانات الأخرى التي يقف عملها عند حد التأقلم مع الطبيعة والتكيف بقوانينها .

وحيثما يستلهم الإنسان الفنان عناصر من تراثه الثقافي في مضامين وأشكال عمله (الفنان المحدث) إنما في الواقع ، يعبر بشكل آخر عن قدرات الإنسان في مجتمعه في إطار

من تطور مجتمعه الفكري . لذلك ، فإنه من الضروري للفنان ، أن يعرف قيم تراثه الثقافي ، كما يعرف قيم التراث الثقافي الإنساني قدر الإمكان ، وكلما اتسعت آفاقه الثقافية ، انفتحت أمامه مجالات عديدة من الرؤية الفنية لواقع الحياة .. حياته هو ككائن ثقافي ، وحياة مجتمعه كوحدة أساسية في بنية المجتمع الإنساني ككل ، باعتبار أن الإنسان هو محور الوجود ومركز الإبداع الإنساني . والفنان المبدع ، هو إضافة مستمرة لسجل الحياة الإنسانية في كل مجتمع وعلى مر العصور .

وتاريخ الفن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتاريخ الإنسان نفسه ، إذ لا وجود لفن بلا إنسان ، كما أنه قد لا يكون هناك وجود حقيقي للإنسان بغير فن ... تاريخ الفن كان دائماً المدخل والوسيلة لمعرفة الإنسان نفسه ، معرفة فنية وواقعية ، ولولا ما سجله الإنسان الفنان القديم على جدران الكهوف وعلى جداريات المعابد ، وعلى صحائف الفخار وأوراق البردي إلى غير ذلك من مواد استخدمها لتسجيل مكونات حياته ، بالرسم والصورة والكتلة ، ما كان لنا أن نعرف شيئاً عن الإنسان القديم وما أحاط به—ذا الإنسان على مر العصور(١٠).

حقيقة الفن : ومن هنا فالفن ليس مظهراً روحياً أو مادياً ، وإنما هو في نظر البعض مظهراً اجتماعياً يستمد وجوده من حاجة الناس إلى اجتماعهم ، فهو استجابة تلقائية لمظاهر الوجود في شكل جماعي، ولا يخلو مجتمع أياً كان من الفنون بصورة أو أخرى.

ويذهب "جويو Guyau" في كتابه عن الفن من وجهة نظر علم الاجتماع إلى أن الإنسان كائن فنان بحكم كونه مدنياً بالطبع ، والفن أشبه ما يكون بالفرصة الاجتماعية ، بل يمكن استمرار الإنسان في الإحساس الجمالي ، ولا نستطيع تعليل ظهور الفن في المجتمعات البدائية بأنه نشأ سلعاً تجارية.

فالفنان لا ينتج الأعمال الفنية في المجتمعات البدائية لكي يبيعها أو لكي يجمع ثروة من ورائها. وإنما يهيمه أولاً وقبل كل شيء أن يحصل على رضا الناس وإعجاب من حوله من الجماعة الإنسانية. وغالباً ما يهب الفنانون مهاراتهم للقبيلة أو للقوم في

المجتمعات المتأخرة وفي معظم هذه المجتمعات لم يتحقق كسب اقتصادي للفنان من وراء أعماله بالمعنى المفهوم للكسب الاقتصادي.

والفن بدأ في الوجود في شكل جماعة مستقرة . ولهذا ارتبط وجوده بالمدنيات من أي مستوى كانت ، والذين يذهبون إلى حد القول بأن الفن نتاج إجتماعي يستندون في مذهبهم إلى أن الفن عبر دائماً عن طبيعة أي مجتمع ظهر فيه . ويستندون أيضاً في ذلك إلى أن الفنون بدورها فرضت نفسها على الطابع الاجتماعي والسياسي ، وعلى أشكال الحكم المدنية التي عاصرتها ، لأنها لم تلبث أن استحالَت إلى حقيقة موضوعية في صورة تعاويذ أو عبادات (١١).

يقيناً إن الإنسان لا يتخذ قراراته ولا ينشئ إبداعاته بشكل تعسفي طليق خاضع تماماً لهواه ، فأعمال الإنسان وإبداعاته مرهونة بالتراث الإنساني السابق كله ، وهو ما لا يعني كذلك أن الإنسان ليس إلا حلقة بين الماضي والحاضر فحسب ، بل إنه يأخذ من الماضي زاده ويصدر في الحاضر حكمه متحملاً مسئوليته أمام الأحداث ، مؤمناً بأن قراراته ليست ثماراً لبنت الماضي وحسب ، بل مؤمناً بقدرته على خلق مستقبل جديد بكل ما يحققه من إمكانيات جديدة ، وبفضل تميزه عن المواد الخامدة الخاضعة لقواعد علوم الأحياء والطبيعة والفلك ذلك أن حياة الإنسان ليست حياة بيولوجية وحسب ، بل إنها تتحول إلى حدث تاريخي حينما يضعها الإنسان من القرارات الحرة والإبداعات الخلاقة.

والعمل الإنساني - على نقيض ما يجري في الأشياء المادية - هو عمل يسبقه وعي بالهدف وتنسيق لمشروع يضع الإنسان بنفسه قواعده ، وأعظم عمل تتجلى فيه إنسانية الإنسان هو العمل الفني ، لأن الإنسان لا يقدم عليه إلا إذا اتخذ قراراً مؤكداً به ذاته كخالق مبدع . وليس غريباً لذلك أن نجد باحثاً معاصراً (١٢) يؤكد على أن حرية الإنسان الوحيدة الباقية هي حرية الإبداع وهي الحرية التي يملكها الفنان والأديب والشاعر ، ومن هنا كانت هذه الحرية دعامة المستقبل الجديرة بالمحافظة عليها.

وفي العصر الحديث ظهرت نظريات هربرت سبنسر وشيلر .. لكن الحاجة التي يرتضيها الفن بالنسبة للإنسان ، إنما هي حاجة روحية ومعنوية ، ففي رضاء الفن رضاء لنفس الفرد كما أن فيه أيضاً تحقيقاً لمطالب المجتمع.

وليس أدل على هذه الوظيفة الاجتماعية مما ينتهي إليه علماء الأنثروبولوجيا ..
فقد وجدوا أنه لم يوجد مجتمع إنساني قـد خلا تماماً من مظاهر الفن ، وتبينوا كذلك أن
تاريخ الفن قـديم قدم الإنسانية ، بل هو أقدم بكثير من تاريخ الفكر العلمي. وكان
مما قاله هؤلاء المدافعون عن الفن في مجال الرد على وصف الفن بأنه لعب ،
أن قول هؤلاء المعترضين على الفن إنما ينطوي على جهل كبير بوظيفة اللعب عند الإنسان
، فمن المحقق أن اللعب وظيفة سيكولوجية واجتماعية ، كما أن له دوراً كبيراً في التربية
وفي تنمية الأخلاق .

وتشبيه الفن باللعب لا يقلل من أهميته بالنسبة للنشاط الإنساني فمن الواضح أن
حرمان الإنسان من اللعب أو من الفن هو في الواقع حرمان له من ممارسة نوع من
أنواع النشاط الطبيعي (١٣) . ومن هنا ذهبت " سوزان لانجر " إلى أن العمل الفني لا يمكن
أن يكون مجرد تعبير عن رغبة ذاتية في اللعب ، بل هو خبرة مستقاة من المجتمع
بحيث صارت لكل حضارة منها الخاص. فالفن تجسيم للنشطة الاجتماعية واستخلاص لطبائع
الناس في حياتهم بحيث يصبح بمضي الزمن ديواناً لكل همسات الوجدان الإنساني
وانعكاساً للوعي الجمعي السائد .

وتسيطر الفنون على حركة التطور في المجتمعات لأنها تحتل مركز
القيادة بالنسبة إلى معظم التحولات التي ترسم خط سير المجتمع بعامه ، ولا أدل
على صحة هذا من سيطرة فن الشعر على حياة العربي فيما قبل الإسلام حيث مثل
الشعر ديواناً لكل حياتهم الثقافية والاجتماعية والعقائدية ، وأصبح المرجعية
التي لا غناء عن الرجوع إليها كلما أردنا معرفة أي جانب من جوانب
حياتهم الاجتماعية والثقافية.

ولا ينبغي أن ننسى أن الفنون الجميلة تجعل للحياة معنى ، بل تشعرنا بدبيب الحياة
وتنوعها وخصب روائها ، فتكسر النطاق الرتيب الذي نمسي ونصبح تحت وطأته
مستعبدين للآلة ولعجلة الإنتاج .

ولذلك فالفن مطلب ضروري للإنسان يندفع إلى تحقيقه سواء جلب له منفعة عاجلة أم عجز عن أن يجلبها له ، وهو كالمعرفة الخالصة ، في التفسير ، وإذا كانت غاية المعرفة هي "التفسير العقلي للظواهر" فغاية الفن هي استبطان الشعور الحي وتجسيمة ، والمشاركة الحيوية التي هي ضرب من التماس الوجداني والتفاعل مع الصور الحيوية ، وإذا كان العالم لا يخلع ذاته على الظواهر التي يحاول تفسيرها ، فإن الفنان على العكس منه ، يجعل ذاته نقطة انطلاق ، فالإبداع الفني ينبع من ذات الفنان ، ليحتك بعد هذا بالجهد الحيوي العام فيكشف عن صور الحياة في تماسها مع ذاته .

وإن بينما تنكشف الظواهر في المعرفة تدريجيا نجد الصورة الفنية وقد اثبتت في كلية وشمول من خلال نفسية الفنان . وعلى الرغم من ذلك فإن العلم والفن يقدم كل منهما إشباعا متشابها للإنسان — هو "فاعلية الخيال وكشف الوحدة" . والاتساق والتناسب في الطبيعة — كما تذكر ذلك باحثة في علم الجمال (١٤) — فالإنسان يخترع دائما أفكاراً للتعبير عما يكمن وراء مظاهر الطبيعة وللربط بينهما .. عن طريق الخيال عندما يعمل جماليا أو علميا ، فالخيال هو القادر على تكوين الصور في رؤوسنا تلك الصور التي تحمل "الحقائق" الكاشفة من حولنا .

وهذا يوجه انتباهنا إلى "الخاصية" التي تميز بها كل من العلم والفن ، وهي أنهما نشاطان ينبثقان من أصل واحد هو "الخيال" وهذه الملكة الفريدة "الخيال" التي يبدأان معاً بها ، تجعل الذهن الإنساني يتعامل مع صور لأشياء ليست ماثلة للحواس (١٥) ، بما أنه لا الفن ولا العلم يقبل أي منهما العالم كما هو مُعطى لنا ، فكلاهما يمارس على "عالم الواقع" نشاطا هادفا إلى الحصول على حقيقة وقيمة جديدتين ، وسواء عمل الخيال على نحو علمي أو على نحو جمالي ، فهو حالة فاعلة وهامة في العمليتين ، ووفقا لهذه الرؤية فإن العلم ينزع الأشياء بعيداً ثم يؤلف بينها . وكذلك يفعل الفن فهو يسحق الكتلة الواقعية الخرساء فتصبح لا واقعا ، ثم يعيدها واقعا جديدا مهجنا بالقيمة الجمالية والوحدة العضوية التي ينفرد بها العمل الفني .

وبذلك فكل من العلم والفن يتخيل إمكانات جديدة في العالم ، وهذا التخيل الذي يعقبه الاكتشاف هو وليد "الدهشة" التي هي قاسم مشترك فيما بين العلم والفن ،

حيث ينجذب كل منهما بطريقة الخاصة بالأنموذج الأولي للحاسة
Primordial sense التي هي جزء من شاعرية الأشياء **The Poetry of things**
ليصل إلى ما تحويه الأشياء من وحدة واتساق وإمكانات فسر الحقيقة **Poetry**
of fact لا يمكن لامرئ أن يهرب منه ، مادام يمتلك القلب الذي يشعر به ، والعيون التي
تراه ، والعقل الذي يفهمه (١٦).

ومما يؤكد أهمية الخيال في الفن واتساع مساحته في هذا النشاط الإنساني الإبداعي
قول وليم بليك: "إن عالم الخيال هو عالم الأبدية" كما يذهب إلى أبعد من هذا في الاهتمام
بالخيال فسماه بالرؤية المقدسة واعتبره القوة الوحيدة التي تخلق الشاعر (Bib
Liographical Introduction to William Blake Poetical works)، ولم
يقف تحديد الرومانطيين للخيال عند هذا الحد ، بل لقد صار عندهم وسيلة لإدراك
الحقائق، فإذا كان النقاد الكلاسيكيون قد آمنوا بالعقل وجعلوه وسيلتهم في الوصول إلى الحقيقة
، فقد أحل الرومانطيون الخيال محل العقل واحتكموا إليه وجعلوه المنفذ الوحيد
للحقيقة.

من أجل هذا جاءت كلمة "الخيال المنتج" وهي التسمية التي أطلقها "فشته" في
فلسفته المثالية على الخيال ، كما ذهب "شيلنج" في فلسفته إلى أن الخيال هو الوسيلة الأولى
في إدراك أية حقيقة ، وأن الفن بعامة هو المعبد الذي تحوم حوله بقية فروع المعرفة (١٧).

ويقول "شيلي" في مقاله المشهور "دفاع عن الشعر" بأن الشعر بمعناه
العام يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الخيال ، ويقول مقارنا بين الخيال والعقل : إن العقل
يحترم الفروق بين الأشياء بينما يحترم الخيال مواضع الشبه فيها. إن العقل بالنسبة
للخيال بمثابة الآلة بالنسبة للصانع والجسد بالنسبة للروح (١٨) ويذهب "كيتس"
إلى أن الخيال قوة قادرة على الكشف والارتداد عن طريق الخلق والحس والجمال كما أنها
قادرة على بلوغ الحقيقة القصوى.

وإذا كان الخيال قد لقي اهتماما خاصا عند شعراء الرومانطية بصفة عامة ، فقد
حظي الخيال عند "كولردج" باهتمام بالغ ، فقد أفرد هذا الناقد البارع للخيال فصولا في

كتابه "سيرة أدبية" جعلت من فكرة الخيال جزءا من فلسفة عامة ، وأساسا لنظرية في النقد الأدبي كان لها آثارها الخطيرة في نقد كثير من المفاهيم السابقة ، وفي وضع أسس لمذهب جديد في النقد (١٩).

ويقينا فإن الفن قد سبق العلم والفلسفة في حياة الإنسان ، فالإنسان البدائي فنان قبل أن يكون فيلسوفا على ما يذكر الدكتور حسن حنفي (٢٠) فالفن لغة وتعبيرا أكثر بدائية من الفلسفة التي تحتاج إلى تنظيم وتعقيل وترتيب ومنطق وحجة وبرهان .

وقد تساءل الفلاسفة قديما عن معنى الفن والجمال ، ولا يوجد فيلسوف إلا ويتوج مذهب به بنظرية في الفن أو يطبقه في الجمال وقد قام الفلاسفة أنفسهم بوضع نظريات علم الجمال، كما أصبح علم الجمال أحد فروع الفلسفة ، خصص له أفلاطون محاورة (فيدروس) وجعل أرسطو كتاب الشعر أحد كتب المنطق ، وكتب أغسطين كتابا في " الموسيقى " .

وفي مرحلة المذاهب الفلسفية في العصور الحديثة، خصص له كاتب أحد كتبه النقدية الثلاثة "تقد ملكة الحكم" وأيضا "ملاحظات حول الجميل والجميل" وتبعه في ذلك "شيلر" في " التربية الجمالية للإنسان" كما طبق "هيجل" مذهب به في "دروس فن الجمال" وتبعه "شوبنهاور" حيث جعل الفلسفة تفكيرا على الفن والحياة ولا يخلو فيلسوف معاصر إلا ويتطرق إلى الفن، فقد كتب "ماركس" و"أنجلز" في " الفن والأدب" وجعل "كيركجارد" "الجمال" أولى مراحل الحياة .

كما ارتبط الجمال بالحياة وبدفعاتها الحيوية عند جويو وبرجسون ونيشيه ، وبالتأمل الروحي عند تولستوي وتحول إلى فلسفة خالصة عند سوزان لانجر وكلنجود وسوريو وسارتر وهيدجر ، فالصورة الفنية وعمل الخيال هما الوظيفتان الأساسيتان للفلسفة (٢١)

ورغم ذلك فهناك اختلافات بين كل من الفلسفة والفن ، فالفن غرضه الجمال ، والفلسفة غايتها الحق والفنان بطبيعة عمله وموضوع رسالته

غير الفيلسوف، بل هو نقضه إلى حد كبير والفلسفة قائمة على أصالة المنطق وسداد الفكر ونفاذ البصيرة، والفن أساسه غزارة الشعور وقوة المخيلة، والفلسفة قد تمد أفق الفنان وتوسع مدى معرفته، ولكنها تغريه بالتحليل والتعطيل، وهو يبحث عما يهز مشاعره ويثير خياله ويدفعه إلى الخلق والإبداع.

وبحث العلاقة بين الفن والفلسفة يعنى الفيلسوف أكثر مما يعنى الفنان، لأنه داخل دائرة اختصاصه، فإن كل نظام فلسفي مطالب بتفسير كل الحقيقة وأن يتسع لكل مظهر من مظاهر النشاط العقلي ولعل هذا هو السبب في أن كثيراً من الفلاسفة قد أفسحوا للفن مكاناً في فلسفتهم وخصوه بعناية ملحوظة في بحوثهم.

وقد جعل ممثلو نهضة الفكر الألماني في أوائل القرن التاسع عشر كل من يطرق هذه البحوث مدينا لهم وضيافاً على مواعدهم الحافلة (٢٢) ولا سيما كانت وهيجل و شبنهور، واشتهر في العصر الحديث مذهب كروتشه أبعد فلاسفة إيطاليا المعاصرة شهرة.

والفيلسوف يثير السؤال ويصف المشكل، ويروقه أن يتعاون مع الفنان في استجلاء غوامض الفن والاهتداء إلى أسرارهِ، ومن الاعتبارات التي تجنح بالفيلسوف على الوقوف على تاريخ الفن أنه في كل عصر من العصور يعكس التصورات السائدة للحياة الدنيا في الإنتاجات الفنية، فالفن إذن من بعض الوجوه تعبير جميل عن فلسفة العصر.

ولقد كان أحد الفلاسفة الألمان يرى أن الاستمتاع بالفن رياضة نفسية عامة، وأنه أقوى وسائل التهذيب ومن أحسن الذرائع إلى التوجه العلمي والسمو الأخلاقي (٢٣).

والفن — لأنه عمل متحرر من الظاهر والمرئي ومن الجزئي والحرفي — يشد من اللحظة ما ترهف به من مستقبل فينبىء ويتبأ وعناصر الأصالة والذاتية والغنائية شروط لازمة في كل عمل فني، لأن هذا العمل — الخاص — نتاج إنسان

له أشواقه ورؤاه ومواقفه وأحلامه، كل هذا يساعد في بيان (خصوصية) الفن بين الظواهر الثقافية والنشاطات الإنسانية (٢٤).

وقد لاحظ "نورث هويتهد" ذلك فقال: "إن كل ماله دلالة هو ما ينتج عن تجربة هي الأعمق والأصدق وهي التي ينتج عنها الفن ، فأما ما ينتج عن مجرد استنتاج واع فإنه يكون تنبؤا (٢٥).

ومن هنا لا يكون غريبا أن نجد "أمات.جرين T.M. Greene حين يدافع عن الحقيقة الفنية التي يقدمها العمل الفني فيقول: "إن الفنان في محاولته فهم الواقع بطريقته الخاصة ، يشبه العالم والفيلسوف والأخلاقي واللاهوتي ، أما من يتجاهل هذه السمة الأساسية في الفن فإنه يغفل طابعه التاريخي، ويسلبه قدراً كبيراً من دلالاته الإنسانية (٢٦).

الفصل الثالث

المعاينة أو الحدس والتعبير الفني الإسلامي

بصرف النظر عن النظريات الفلسفية الخاصة بالتعبير الفني، هناك حقيقة لا خلاف عليها وهي أن الإنسان يجني من عملية التعبير الفني ذاتها لذاتها رضاء نفسيا وغبطة روحية. وهذا الرضاء وتلك الغبطة التي يجنيها من التعبير والتذوق الفني هما من أرقى أنواع البهجة التي ينعم بها الإنسان الفنان.

إذ يتميز التعبير الفني عن أنواع التعبير الأخرى بأنه لا يرتبط بتحقيق غاية عملية أو غرض آخر غير تحقيق هذا الرضاء الفني، وقد يكون العلم أيضا تعبيرا حرا لا يهدف إلى تحقيق غرض عملي غير الكشف عن الحقيقة.

فالمعسرفة العلمية غاية في ذاتها ومجرد ممارستها يبعث في النفس السرور والبهجة، لأن العلم قد يعرف بأنه تعبير باللغة والرموز والأشكال عن الحقائق التي تقع في خبرة الإنسان. وقد يستهدف العلم غايات عملية، ولكنه في أغلب الأحيان معرفة لذاتها كما قال أرسطو. ولكن خلو هذا التعبير من استخدام الوسائل الحسية التي تضيف عليه صفة الجمال لا يجعله فنا. فوسائل التعبير وطرقه قيمتها في الفن. بل يرى البعض في وسائل التعبير وحدها العنصر الرئيس الذي يتقوم به الفن.

وقد تعبر الفنون الأدبية والتشكيلية عن موضوع معين، ولكن الموضوع يكاد ألا ينكشف في فن مثل الموسيقى، لذلك يعتمد الفن على تلك الخصائص الحسية التي تؤثر في الإنسان بما لها من إتقان الشكل وجمال الصورة.

إننا نقول أن عملا فنيا معينا "يحركنا" وهذا تعبير دقيق، فالعملية التي تحدث داخل المتفرج عملية وجدانية، فهي تحدث مصحوبة بكل الانعكاسات التلقائية التي قد يربطها العالم النفساني بعاطفة ما. ولكن ربما كانت الحقيقة هي ما قالها "اسبينوزا" وكان أول من أبرزها (١) وهي أن العاطفة تصبح عاطفة حالما تكون فكرة واضحة ومتميزة عنها.

ويعتد "إرنست فيشر" الفن أولاً شكلاً من أشكال العمل، وهو ما يستدعي وجود معرفة سابقة وما يعني إبراز مضمون الفن على أنه عملية خلق إبداعي لا عملية محاكاة للطبيعة، وما يجعل مهمة الفنان مهمة إنسان يبحث، لا مربياً يعلم، فالعمل الفني ليس مجرد نسخة من الحقيقة الموضوعية، ولا مجرد إسقاط للذات الداخلية، بل هو تعبير عن علاقة عميقة بين الإنسان والعالم، عن علاقة إيجابية لا يفقد فيها الفنان ذاته.

والفن إذن - في أحد جوانبه - بناء وإعادة بناء للواقع الاجتماعي على مستوى إنساني، وكل عمل فني هو "نموذج" لهذه العلاقة وتصوير للواقع يعبر عن أسس العلاقات الإيجابية بين الإنسان والعالم في لحظة من لحظات الزمان. وهو أيضاً إحساس عميق بالوجود وما وراءه من مفاهيم وقيم مطلقة، ولذلك فالفن عامة، والفن الإسلامي خاصة هو نوع عميق من الحدس الشامل، ويبدو التصوير العربي، كما سنرى فيما بعد، إلى حد بعيد عملاً حدسياً صرفاً يشترك في تصويره، العقل ممتزجاً بالعاطفة، دون أن يتاح لواحد منهما أن يستقل في اتفاله، لتكوين عمل واقعي صرف يقوم على المحاكاة والمنطق والقاعدة، كما هو الأمر في الغرب، أو لتكوين عمل صوفي صرف يقوم على معاكسة الواقع واللجوء إلى الوهم والهذيان وحلم اليقظة، كما هو معروف في الفن الحديث السريالي.

فالفن العربي ليس فناً واقعياً بهذا المعنى الحسي المباشر، وليس فناً "فوق الواقع" *Metaphysique* وليس هو "فن ما بعد الواقع" *Surrealiste* بل هو فن حدسي يلتقي في منطقته مع منطق الفن المبدع بحسب تفسير "برجسون" (٢) وكروتشه (٣) اللذان تحدثا عن الحدس *Instuition* كآلية أساسية لبناء العمل الفني.

ونحن نعتقد مع باحث معاصر (٤) أن المثال الذي يمكن أن يقيم عليه أصحاب فكرة الحدس فهمهم للجمال هو الفن العربي الإسلامي. وثمة فرق واضح يجب أن ننتبه إليه بين كل من الحدس الجمالي والحدس الفلسفي، فالحدس الفلسفي قد يكون صواباً أو خطأ وقد ينصب على الوجود أو العدم، أو الضرورة أو الاحتمال، أما الحدس الجمالي فموضوعه القيمة الجمالية التي تتحدد عناصرها في ثالوث مترابط يرجع إلى الفنان والموضوع والمشاهد المتذوق.

ويتحدد إدراكنا للقيمة الجمالية بقدر تربيتنا الفنية وبقدرة استيعادنا للعوامل الشخصية غير الجمالية المتعلقة بموضوع الحدس الجمالي. والحدس الفني يجعل من الإنسان ركيزة أساسية في العمل الفني، فبالإنسان ينكشف الوجود حدسيا من خلال تلك الأعمال الفنية التي يبرع في صياغتها ذلك الإنسان، وعن طريق الحدس يتم الكشف عن أعماق الوجود، وإذا كان التوحيد هو أخص ما يميز الدين الإسلامي، فإن مبدأ الوحدانية يتلاقى مع مبدأ الكونية في الفكر العربي الإسلامي، أي أن الإنسان ليس أكثر من جزء مغفل في رحاب الكون اللانهائي، وهو مع ذلك يحمل في أعماقه معاني المطلق، وكما يقول محي الدين بن عربي :

وتحسب أنك جرم صغير ... وفيك انطوى العالم الأكبر.

ولهذا فإن الفن الإسلامي يقوم على معنى الحدس، إذ عن طريقه يمكن إدراك الجوهر الخالد. والحدس يختلف عن الإحساس، فالأول يجتاز الحدود العرضية والعادية لكي يستقر دون أية مقدمات ذهنية في عالم المطلق عالم الله. أما الثاني فإتبه للصور الواقعية المحددة التي نتجت عن آلية رياضية (٤).. وهكذا فإن الفنان العربي لم يقيم وزنا للمحسوسات طالما أنها ستبقى في الأثر الفني ضمن حدودها المادية. بل اهتم بالجوهر ، واندفع وراء المطلق وراء الله. لكي تنتقل معرفته بالقدر الأكبر من الدلالة الوجدانية "يا أيها الإنسان إنك كادح إلى ربك كدحا فملاقيه" (٥) .

وكذلك فإن الفنان العربي لم يكن مصورا بالمعنى الذي عرفه الغرب - وسوف نشرح هذه النقطة بالتفصيل في فقرات تالية- فلقد حفل الفن الغربي كما هو معروف بمعالم الإنسان، بالشكل العرضي، بالجسد. فمنذ عهد الإغريق كان "زفس" المثل الأعلى للقوة وأبوللون المثل الأعلى للإبداع ، وفينوس ربة الجمال وأثينا ربة الحكمة صورا للكمال الجسدية، مما يدل على أن الجوهر والحق تمثّل في الشكل العرضي ، وفي الجسم البشري عند الغرب، بينما نرى الإنسان المادي والروحي عند العرب والمسلمين مندمجا في روح العالم لكي يصبح جزءا من مصدر الإمكانيات التي بوسعها أن تكون أي شئ من الأشياء المألوفة والعرضية.

ولهذا فإن الفن عند الغرب لم يكن في الواقع إلا معرفة حسية، أما الفن الإسلامي فلقد كان قائما على المعرفة الحدسية. ولقد تخلص الفنان الغربي في العصور الحديثة من الحدود الضيقة التي التزم بها خلال تاريخه الفني الطويل فحاول عن طريق المدارس الجديدة وخاصة التجريدية، التعبير عن المطلق وإهمال كل ما هو عرضي. ولقد رافق ذلك تفسير فلسفي للفن قام به برجسون الفرنسي Pergson وكروتشه Croc الإيطالي، اعتبرافيه الفن معرفة حدسية، ولقد قارن بريون Brion الظاهرة الجديدة للفن الغربي مع الفن العربي وأثبت أن هذا التعطاف تم بتأثير الفن العربي(٦).

والاتجاه الذي يجعل من الفن رؤية حدسية أو روحية، هو اتجاه مثالي، حيث يرى المثاليون أن الفن رؤية حدسية يدرك بها الفنان حقائق الأشياء، ويمثل هذا الاتجاه في العصر الحديث "كروتشه" الذي تابعه كل من كلنجود وصموئيل إلكسندر. ولقد عرف كروتشه الفن، بأنه "حدس" للدلالة على أن الفن إحساس عميق، وأنه مستقل عن أية دلالة نفعية أو منطقية أو أخلاقية، وعلى الرغم من أنه قد يتضمن كل هذه المضامين، ولكن الطابع الأساسي والأثر الكلي له أنه معرفة حدسية.

ولا يعني قوله بأن الفن حدس أو أنه صورة خالصة، أن الفن شطحات خيالية بغير ضابط أو هذيان أو حلم فقد أظهر عمق قدرته على فهم العمل الفني فهما دقيقا، فحين جعل الحدس عاملا أساسيا في إيجاد الصورة أشار في الوقت ذاته إلى صورة الوحدة والانسجام والتكامل.

وهذا الفهم لحقيقة الفن قريب جدا من ذلك الذي يمكن أن نستلهمه من روح الفن الإسلامي القائم أيضا على الحدس، ولكن علينا أن ندرك آلية النشاط الفني، التي تختلف عن آلية أي نشاط آخر، كالعلم والرياضة والعبادة، فهذه النشاطات تمارس عن طريق العقل المجرد أو الجسم المجرد أو الروح أما الفن فإنه يمارس عن طريق العقل والجسم والروح متا، أي عن طريق الإدراك والشعور وهو ما يسمى بالحدس Intuition. على أن الوحدة الجمالية لا تعنى اختلاط الوظائف، فثمة وظيفة لكل فن من الفنون، لا يمكن تجاوزها ويجب احترامها. فإذا كان من الممكن أن نحقق

أعلى مستوى وظيفي جمالي عن طريق الجمالية الموحدة المتمثلة بالفنون المركبة كالسينما ، فإننا لا نستطيع أن نصل إلى أعلى مستوى وظيفي سكني أو فكري أو شعري عن طريق الجمالية الموحدة في التصوير والعمارة والأيدولوجية والفلسفة.

فالأشياء التي ندركها نحسها بالشعور في المجردات التي قد لا تشغل حيزا مكائيا ولكنها تمتد زمائيا. وهكذا فإن الحدس أو الإدراك الحدسي هو آلية الإبداع الفني الذي يقوم على نشاط يندمج فيه عالم المكان بعالم الزمان. كذلك هي آلية التذوق الفني ، فنحن عندما نقف أمام عمل فني فإننا ندهش لشكله المؤلف من الخطوط والألوان والحجم ، أي للعمارة العضوية، وندهش لمضمونه المؤلف من اللغة غير المقروءة ، ومن اللحن غير المسموع ، أي للموسيقى العضوية.

ومن هنا فهذه الثنائية التي يقوم عليها الجمال الفني وهي المكائية-الزمانية ليست مطلقة بل هي نسبية فليس من عمارة مطلقة ، وكذلك ليس من موسيقى مطلقة، ذلك أن العمارة وهي التلاؤم الجمالي المتزايد مع البيئة ترتبط عضويا بالمناخ والطبيعة أي البيئة، وهكذا نشأت عمارة متنوعة باختلاف البيئة الجغرافية ، ولذلك فالعمارة إفراز عضوي للبيئة ، والعامل الزماني متحول بطبيعته مما يجعل العمل الفني متغير مع الزمن أيضا، وتطور العمارة عبر التاريخ هو أشبه بتطور اللحن في الموسيقى Development ، ومن جهة أخرى يتجلى التطور الزماني في الإنسان (صانع الفن) بصورة أكثر استمرارا، فالإنسان كائن زماني متغير ، ومحاولة تجميل علاقة الإنسان المتغير عن طريق النشاط الفني يأخذ أشكالا متغيرة . ومن هنا نشأت مدارس الموسيقى والشعر والفنون والآداب، كما نشأت مدارس العمارة والتصوير والنحت والأزياء.

وهكذا فإننا نرى نسبية مركبة في أي عمل فني تتداخل فيه العمارة والموسيقى ، ولكن هذه النسبية لا تتعارض مع الوحدة التي نشأت عنها هذه الفنون. ذلك أن آلية النشاط التي تحددت (بالحدس) تبقى منتمية إلى بيئة ومجتمع محددين ، إذا كانت صادقة غير منحرفة، ولكنها عندما تنفصل عنهما أو عن أحدهما، فإن العمل الفني يخرج عن طبيعته ويصبح تقليدا وافتعالا، بينما كان عليه أن يكون إبداعا وافتعالا صادقا(٧).

والفن لا يستجلي المنفعة المادية أو يستهدفها، بل هو يزيد الموضوع بياناً ووضوحاً، ويساعد على إدراك الجوهر والمثال والكمال، وليست هذه وظائف مادية، ولكنها وظائف مثالية تتضمن معنى التصعيد والتطهير.

فإذا أردنا التوقف قليلاً عند نظرية جمالية تكشف عن الحدس الفني الإسلامي وتطبق أكثر ما تنطبق على جل الفنون الإسلامية برع في إخراجها إلى الوجود في وقت مبكر، فلن نجد أفضل من تلك النظرية التي يتوصل إليها أبو حيان التوحيدي، فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة كما قال عنه ياقوت في معجمه. ولقد قامت أفكار التوحيدي الجمالية على مفهوم الحدس الذي ظهر متأخراً في الغرب كما ذكرنا، خصوصاً عند كروتشه.

يقول التوحيدي (٨) إن "إقامة الصناعات وإبراز الصور فيها يتم بمماثلة ما في الطبيعة بقوة النفس". صحيح أنه يجعل الطبيعة فوق الصناعة والفن، ويضع شروطاً للصناعة، وهو مماثلة الطبيعة، ولكنه يربط هذه المماثلة بقوة النفس، فهو بهذا يرفض محاكاة الطبيعة بمعزل عن تدخل الذات، ولا يتفق مع المبدأ الأرسطي الذي شرحه على لسان أستاذه "يحيى بن عدي" الذي ترجم كتب أرسطو، وكان قدامة بن جعفر (ت ٣١٨) قد أكد هذا المبدأ في كتابه (نقد الشعر).

ويبدو أن أبا حيان استوعب جيداً مسألة المحاكاة، وسار قدماً في مجال الحدس الفني، وهو يستقرئ المواقف والأفكار التي كانت سائدة في عصره، كأفكار السجستاني والسيرافي، التي عرضها في كتبه موافقاً أو معارضاً لها، وهو، إذ يتحدث عن أثر الطبيعة في الصناعة، فإنما يشير إلى أنه يتم بدءاً من الشرط الذي وضعه عند إقرار مماثلة الطبيعة بقوة النفس التي توصل الصورة إلى كمالها بما استوعبته من صناعة حادثة تأخذ وتعطي فتستكمل بما تأخذ، وتعني وتكمل بما تعطي" (٩).

وهنا نذكر رأي "كروتشه" — كما يشير إلى ذلك الباحث عفيف البهنسي (١٠) — في علاقة الفنان بالطبيعة "فالطبيعة عنده خرساء والفنان هو الذي ينطقها. وليس الفن في نقل ومحاكاة الطبيعة كما هي".

بل لقد بين التوحيدي على لسان "مسكويه" أن ثمة حوارا مستمرا، وليس محاكاة، بين الطبيعة (الموضوع) والنفس (الذات)، فالطبيعة تتلقى أفعال النفس وآثارها. ولذلك فإنها عندما تشكل صور الهيولي، أي المادة الخام للأشياء فإنها تجعل هذه الصور وفق رغبة النفس وحسب استعدادها لقبول هذه الصور.

ولكن الطبيعة غير قادرة على تمثيل هذه الصور بسهولة. وهذا العجز قد يكون محدودا أو كاملا. ولكن إذا استطاعت الطبيعة أن تمثل هذه الصور المطلقة، فإن الأثر الفني يصبح موضع استحسان ويتحقق فيه الجمال والبلاغة إذا كانت مادته مواتية للتمثل والتشكل "إن المادة الموافقة للصور تقبل النقش تماما صحيحا مشاكلا لما قبلتها الطبيعة من النفس والمادة، والمادة التي ليست بموافقة تكون على الضد" (١١). أي أن تفاعل الذات والموضوع حدسيا، وليس على أساس محاكاة الموضوع عقليا،

وهو يلتقي بذلك مع "كروتشه" الذي يرى "أمام الطبيعة والأشياء نحن لا نملك إلا وعيا بهما ومشوشا لإحساس كامن، وهذه المرحلة الأولى هي مرحلة الإدراك، أي المعرقة العقلانية لحالات النفس إزاء أشياء محسوسة أو متخيلة. والمرحلة الثانية هي مرحلة التعبير. وعلينا أن نخلص هذا التعبير مما يختلط به من مؤثرات، لكي يصبح التعبير واسطة الإدراك لتمثل الصورة أو الكلام ليس المشكل مرموزا بل شكل ينقل استنتاجنا المدرك. وبالتعاطف التذوقي يتأكد حضور الجمال الفني، وعبقورية الفنان تجعلنا نندمج بخيالنا في أعماله" (١٢).

وبالإضافة إلى أن العمل الفني هو بمعنى من المعاني تحرير للشخصية، إذ تكون مشاعرنا - بصورة طبيعية مكبوتة ومضغوطة. إتنا نتأمل عملا فنيا، فنشعر بشيء من التنفيس عن المشاعر، ولكننا نشعر أيضا بنوع من الإغلاء والعظمة والتسامي.

وهنا يكمن الاختلاف الأساس بين الفن والإحساس العاطفي، فالإحساس العاطفي تنفيس عن المشاعر، ولكنه أيضا نوع من الارتياح وارتخاء الوجدان. والفن أيضا تنفيس عن المشاعر، ولكنه تنفيس منشط مثير. فالفن على

حد تعبير فيلسوف للفن معاصر (١٣) هو "علم اقتصاد الوجدان" إنه الوجدان متخذا شكلا جميلا.

أما مصطلح "الحدس" Intuition فهو معرفة وتعاطف واتفعال وإبداع ، والإبداع حالة بسيطة غير معقدة، وهي موحدة ولكنها تنتج تعددا. والفن هو تعاطف مع الديمومة، أي مع الحياة، وإذا لم يستعمل التوحيدي هذا المصطلح في كتبه، فقد كان يعنيه بحديثه، فنحن أمام الطبيعة لسنا مقيدين بواقعها ، إنه يقول: "إن الطبيعة تقول: أنا قوة من قوى الباري، موكلة بهذه الأجسام المسخرة حتى أتصرف فيها بغاية ما عندي من النقش والتصوير والإصلاح والإفساد اللذين لولاهما لم يكن لي أثر في شئ" (١٤).

كما يقول أيضا: "إن الكلام ينبعث في أول مبادئه إما عن عفو البديهة وإما من كد الروية وإما أن يكون مركبا منهما" (١٥). ويوضح رأيه بقوله: "إن البديهة قدرة روحانية في جبهة البشر ، كما أن الروية صورة بشرية في جبهة روحانية" (١٦). والفكر هو مفتاح الصنائع البشرية " كما يقول التوحيدي، مبني على البديهة أو الروية، أي حسب غلبة الخيال أو غلبة العقل، وكذلك العمل الذي لا يقوم على الروية، لا يبدو صائبا، ولذا فالحدس ، معرفة عامة، وهو مشترك في الأعمال العقلية والخيالية ، ثم هو كامل وأساس في الفعالية الفنية، والإبداع والتذوق.

وتدخل الذات في مماثلة الطبيعة عند التوحيدي شرط عنده لتحقيق العمل الفني (١٧). وهذا الحوار يتم عن طريق الفكر " والفكر بينهما مستميل منهما، ومؤد بعضهما إلى بعض " ولا يختلف مفهوم الفكر هنا ، عن مفهوم الحدس عند "كروتشه" الذي يقول: "إن الحدس معرفة تأتي عن طريق التصور أو الإدراك الذي تفرزه المعرفة العقلية وعن طريق الإحساس وهو نفسي ذاتي، ويتم تفاعل الإدراك مع الحس أو تفاعل التصور مع الصورة عن طريق الحدس. ولكن الحدس يبقى متميزا عن المعرفة العقلية" (١٨).

ولأن كروتشه هو أكبر الفلاسفة التصاقا بمفهوم الحدس، فإن مقارنته — كما يؤكد على ذلك الباحث عفيف البهنسي (١٩) — بأبي حيان التوحيدي من خلال الحدس ستوضح فلسفة أبي حيان الجمالية . ويلتقي المفكران في النقاط التالية :

- ١- في المثالية التي لا تخضع لقانون ولا تعتمد على المنفعة ولكنها تؤمن بالنفس.
- ٢ - في النشاط الحدسي الجمالي والنشاط العقلي المنطقي وهما صورتا المعرفة.
- ٣ - في الحدس وهو الشكل الأرقى المستقل للمعرفة بصورتها العقلية والفنية ، بل هو صفة مشتركة لكل معرفة إنسانية.
- ٤ - في المنطق التابع للحدس. أما الحدس فلا يحتاج المنطق، فالمعرفة العقلية تتصف بصفة فنية حدسية، أما الفن فلا يتصف بصفة منطقية بالضرورة.
- ٥ - في أن الفن حدس ، الحدس تعبير ، والتعبير لغة ، واللغة إبداع.
- ٦ - في أنه لا نثر دون شعر، لأنه لا وجود لمعرفة منطقية دون حدس.
- ٧- في أن الحدس ليس إبراكا فقط، بل إدراك وتعبير، والتعبير بصوغ الإحساس أو الانفعال أو الإدراك.
- ٨ - في أن الحدس يتجلى في وحدة الشكل والمضمون، وحدة الصورة والتعبير، وحدة الذات والموضوع.
- ٩- في أن المعرفة العقلية انتقال من المحسوس إلى التصور ، وأن المعرفة الحدسية انتقال من الطبيعة إلى الصورة.
- ١٠ - الفن للفرح والتطهير والمعرفة.
- ١١ - الجمال تناسب بين التعبير والوظيفة ، بين الشكل والمضمون، بين الذات والموضوع.

ولكي نعرف فلسفة التوحيدي الجمالية والفنية لابد من مقارنة آرائه بأراء من سبقه من المفكرين العرب، من أمثال "ابن قتيبة" (٢٧٦) في كتابه "الشعر والشعراء"، وابن طباطبا (٣٢٢هـ) في مقدمته لكتاب "عيار الشعر"، ولا شك أن مبادئه مستقاة من الفكر الأرسطي، القائم على المحاكاة العقلية.

فابن طباطبا اتباعي يدعو إلى انتهاج مسلك الأقدمين، ويجعل أعمالهم مقياسا لجودة الإبداع، حيث يضع شروطا عقلية، أولها اتساع المعرفة وتنوعها، وثانيها إحكام العقل وإثارة الحسن واجتناب القبيح ووضع الأشياء في مواضعها.

فهو يتنرض مبدأ الجاحظ (٢٠) في الاعتماد على الغريزة، ويضع شروطا عملية وقاعدية لجودة العمل ونجاحه، وبهذا لا يفرق بين الشعر والنثر. فالشعر والإبداع عنده، يخضع لجميع شروط الصنعة، والقصيدة هي "كالسبيكة المفرغة والوشى المنمنم، والعقد المنظم واللباس الرائق". وإذا كان الفن صنعة، فإن التذوق عنده هو "الفهم: وعيار الشئ أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجه ونفاه، فهو ناقص".

وهكذا يجعل ابن طباطبا هدف الفن ليس الجمال فقط، بل المنفعة والمتعة وحسن الأخلاق، دونما تفريق بين الجمال والأخلاق والخير. وفي أعمال الدواوين كديوان المال والشرطة والمظالم، ليست أعمالا بليغة بذاتها، ولكنها تحتاج إلى أسلوب بليغ، وقد لا تكون البلاغة شرطاً هنا، ولكن لا يغفر لصاحبها أن يكون أدؤه ردينا، أو خطه متعشرا " فالخط الرديئ إحدى القدامتين".

ولذلك يؤكد التوحيدي على الجمع بين الأمرين بقوله: "ولو أنصفت لعلمت أن الصناعة جامعة الأمرين، أعني الحسب والبلاغة، والإنسان لا يأتي إلى صناعة، فيشقها نصفين ويشرف أحد النصفين على الآخر" (٢١).

ويمتاز الإنسان بحرية الاختيار في عمله، ويلعب العقل والعلم دورهما في هذا الاختيار، يقول التوحيدي: "التذوق وإن كان طباعيا، فإنه مخدوم بالفكر، والفكر مفتاح الصنائع البشرية، كما أن الإلهام مستخدم للفكر، والإلهام مفتاح الأمور الإلهية" (٢٢). وإذا كان الحيوان يشترك مع الإنسان في ممارسة العمل الغريزي الفطري، فإنه لا يستطيع أن يشاركه في ممارسة العمل العقلي ابدأ، ومراحل العمل العقلي، الإرادة والتعسير. والإدراك العقلي للأشياء يحدد قيمتها الأخلاقية والاجتماعية، وهي ميزة إنسانية لا يقدر عليها إلا الإنسان، وعندما يتساءل التوحيدي: "ما سبب تصاعى البهائم والطير إلى اللحن والجزم الندي، وما للواصل فيه إلى الإنسان العاقل المحصل حتى يأتي على نفسه" (٢٣).

فهو يبحث عن مقدرة الحيوان على الإدراك، هنا نتذكر قول كروتشه: "إذا كان الحيوان غير قادر على التعبير، فهو غير قادر على الإدراك أصلاً، ولكن الحيوان لا يستطيع أن يتصرف بالعقلانية الإنسانية" (٢٤). ويروي كروتشه أن العمل العقلي يفرز تصورات، أما العمل الفني فإنه يفرز صوراً. فالعمل العقلي عمل معرفي منطقي يقوم على معرفة كلية، تفرز تصورات، والعمل العلمي الصرف يستعصي على الإنسان غير العالم، وهو لا يعني الإنسان المبدع بالتفضيل.

ويقوم العمل الفني (الصناعة) عند التوحيدي على "مماثلة الطبيعة بقوة النفس"، ومع ذلك، يخرج العمل عن صفته الحدسية إذا ما تعرض للتكلف، أو الرمز أو النفعية، أما التكلف فإن مادته هي الصناعة وسرعان ما ينزلق إلى الوهم (٢٥).

ويشارك أبو حيان مع أستاذه الجاحظ في ضرورة تجنب التكلف. فهو يورد حديثه عن ثمامة، يتساءل فسيه: "ما البيان؟ فيجيب جعفر بن يحيى: أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويجلي عن مغزاك، وتخرجه عن الشراكة، ولا تستعين عليه بالفكرة، والذي لابد منه أن يكون سليماً من التكلف بعيداً عن الصناعة بريئاً من التعقيد غنياً عن التأويل" (٢٦).

أما المحاكاة: فهي نقل المادة الطبيعية، أو أي أثر مادي سابق نقلاً حرفياً، بحسب منطق تصويري، ويقوم على الدربة والعادة، فعزف قطعة موسيقية بمهارة محاكاة تحتاج إلى دربة وتعلم ولذا فنقل لوحة الجوكندة لا يرفع الناقل إلى مرتبة الإبداع مهما كان نقله دقيقاً، ذلك أن موقف الفنان من الطبيعة موقف حدسي، فهو يتمثل الطبيعة عن طريق الحدس ولا يحاكيها نقلاً آلياً، ويجب أن نفرق بين الرمز الذي يرفضه التوحيدي والرمز الذي يرتضيه، فالرموز العقلية في الرياضيات والعلوم ليس محلها الفن، ولكن ثمة رمزا حدسياً يصبح آية فنية، لأن الرمز مرادف للحدس.

كما أن كلمة "الفن" المتداولة اليوم تحمل معنى الصناعة نفسه في كتب المؤلفين العرب والمسلمين، ومع ذلك لم تكن الصناعة عند المسلمين نوعين، رقيقة Fine وصغرى Minor

بل إن جميع الصنائع هي آثار فنية، فلم يك ثمة تمييز في قيمتها على أساس المنفعة، لأنها كانت نافعة وممتعة بطرافتها ودقتها وجمالها، على العكس مما يبدو في آثار الفن التشكيلي الغربي (اللوحات والتماثيل) التي لا يقصد من ورائها الاستعمال النفعي، بل التمتع فقط، وينحرف العمل الفني عن الفن إذا اقتصر الهدف منه على المنفعة، ولكن الفن الإسلامي - وكما أدرك ذلك بحق الباحث عفيف البهنسي - تبدو السجادة والمنمنمة والفسقية والإتاء، مجرد أشياء استعمالية يتحكم في صنعها الغرض النفعي والاستعمال، ولكن أكثرها آيات يتحكم في تنميقها ورقشها أو نقشها وتلوينها حس جمالي، أي أن الأثر الإسلامي كان فنا ومتاعا في وقت واحد.

ونحن نرى من جانبنا أن انفصال الجمالي عن النفعي لم يتم إلا في العصر الحديث عندما بدأت الآلية تغزو الإنتاج الإنساني، والآلية الميكانيكية والسرعة هي مفاهيم وليدة العصر الحديث. وعامة فمدار ذلك على الحدس، وهو الشرط اللازم للتفريق بين العمل العقلي والعمل الفني الذي يقوم على العقل والمنطق والإدراك، كما يقوم على الحس الجمالي والذوق. ولقد استعمل الفلاسفة المحدثون من أمثال كروتشه اصطلاح "الحدس" للتمييز بين العمل العقلي والعمل الفني يقول كروتشه: "إن الفن حدس ولكن الحدس ليس بالفن في كل الأحيان" (٢٧).

وكان التوحيدي قد اعتمد الحدس لتفسير آلية الإبداع الفني قبل الفلاسفة المعاصرين بألف عام تقريبا، عندما رأى أن العقل ينبوع العلم، والطبيعة ينبوع الصناعات والفكر بينهما مستمل مهماز، ومؤد بعضها إلى بعض بالفرض الإمكاني، والتوزيع الإنساني" (٢٨).

ويبقى تمايز أبو حيان التوحيدي في حدسه عن كروتشه، من حيث إن الحدس التوحيدي والذي يمثل أساس الفنون العقلية والوجدانية معا، هو حدس باحث عن القيمة المطلقة في الصورة الفنية أيا كان نوع الفن الذي يمارسه ذلك الإنسان.

فلقد وجدنا التوحيدي يتساءل في مؤلفاته عن ماهية الصورة والتي تشكل جوهر الفن الإسلامي فيقول: "هي التي بها يخرج الجوهر إلى الصورة عند اعتقاب الصورة إياه" وهو

يبحث عن الصورة في الماهية، وهذا البحث الحدسي موضوعه المطلق المثبت في ماهية الصورة . والمطلق عند التوحيدي ، خاصة وفناتي المسلمين عامة هو الله تعالى . يقول التوحيدي: "وأنا أعوذ بالله من صناعة لا تحقق التوحيد، ولا تدل على الواحد، ولا تدعو إلى عبادته والاعتراف بوحدانيته والقيام بحقوقه ، والمصير إلى كنفه، والصبر على قضائه والتسليم لأمره"(٢٩).

والصورة الإلهية "هي التي تجلت بالوحدة وثبتت بالدوام ودامت بالوجود"(٣٠) وجميع الصفات المثلى هي وسيلة لمعرفته ، وليست حقائق مجسدة فيه. ولكن كيف يتم للإنسان رسم الصورة الإلهية ، والإسلام هو دين التوحيد الخالص، والفنون الإسلامية عامة ، وكما سنعرف في الفصول التالية تنزهت عن الوقوع في التشبيه والتجسيد، ولذلك استعانت بأساليب وطرائق تجنبها ذلك ؟

يقول التوحيدي: " فلما جل عن هذه الصفات، بالتحقيق في الاختيار، وصف بها بالاستعارة على الاضطرار، لأنه لا بد لنا من أن نذكره ونصفه ونعبده ونقصده ونرجوه ونخافه ونعرفه"(٣١) فالله يبقى هو المطلق الكامل "إن الكل باد منه، وقائم به موجود له وصائر إليه"(٣٢)

ثم يكشف التوحيدي عن حقيقة التنزيه بقوله: "يضيق عنه الاسم المشار إليه، والرسم مدلولاً به عليه"(٣٣) أي ليس من الممكن تصوير الوجه الإلهي. ومن هنا يقول التوحيدي مخاطباً الإنسان: "إذا سما بك العز إلى علياء التوحيد، فتقدس قبل ذلك عن كل ما له رسم في الكون، وأثر في الحس، وبيان في العيان"(٣٤).

وهكذا يتجلى الحدس كاملاً في الصورة الإلهية ، وبصورة عامة، وكما يشير د.عفيف البهنسي (٣٥) كان الإنسان في الفكر العربي قيمة نسبية ، والله وحده هو القيمة المطلقة، ولكن الإنسان ينزع بظموحه إلى أن يبحث عن سر هذه القيمة المطلقة المتمثلة في الكمال المطلق والجلال المطلق والجمال المطلق ، كما يسعى إلى التمثل بها، وبهذا يتجه الإنسان دائماً نحو الله، نحو المطلق، فهو ملاذه في ضعفه وعجزه، وهو مثاله في قوته وسعيه.

وهكذا فإن الإبداع هو محاولة مستمرة للبحث عن الجمال المطلق، وتبقى أداة المبدع إنسانية وليست إلهية أو سحرية أو نبوية، بمعنى أن حدسه فقط هو الذي ينقله من الجميل المطلق إلى ما هو ممكن له ، وليس إعجازه أو وحيه أو طلامه.

وحدس الجمال المطلق عند التوحيدي وعند الفنان المسلم غير قابل للتشخيص ، لأن الله غير قابل للتمثيل والتصوير لم يكن له كفوا أحد " وليس كمثل شيء " . ولذلك ينادي التوحيدي بتنزيه الصورة الإلهية عن كل شبه وكل توراة: "وأما من أشار إلى الذات فقط بعقله البريء السليم، من غير توراة باسم ولا تحلية برسم، مخلصا مقدسا، فقد وفى حق التوحيد بقدر طاقته البشرية، لأنه أثبت الآنية ، ونفى الإثنية والكيفية ، وعلاه عن كل فكر وروية" (٣٦).

ونجد تطبيق هذا الفهم التنزيهي في مختلف الفنون الإسلامية وعلى رأسها الفنون التشكيلية ، فمما لا شك فيه أن الصورة الإلهية تتبدى واضحة في الرقش العربي أو الأرابيسك ، الهندسي واللين، ففي الرقش يتم إلغاء الجوانب الحسية والمادية في الطبيعة؛ وذلك لإدراك الجوهر ، وفي بعض الرسم التشبيهي المحور محاولة لتجاوز عالم الشهادة إلى عالم الغيب.

ونجد التوحيدي يفرق بين الصورة الطبيعية التي هي صورة الواقع الموضوعي، والصورة الفنية المشبهة التي تفارق الأصل مفارقة تامة أو محدودة ، وهذا ما يسمى بتحويل الواقع، يقول التوحيدي: " كل جسم له صورة، فإنه لا يقبل صورة أخرى من جنس صورته الأولى البتة ، إلا بعد مفارقتها للصورة الأولى ، ومثال ذلك أن الجسم إذا قبل صورة أو شكلا كالتثليث ، فليس يقبل شكلا آخر من التربع والتدوير، إلا بعد مفارقتها الشكل الأول." (٣٧).

ولكن الفنان المبدع كما يقول د. البهنسي يسعى إلى مشاكلة في التشبيه وفي ذلك مهارة وإرضاء للمتذوقين الذين لا يرغبون بمشابهة المثل والمقياس دائما. يقول التوحيدي: "لما تميزت الأشياء في الأصول تلاقحت ببعض التشابه في

أي الفروع. ولما تباينت بالطبائع تألفت بالمشاكلة في الصنائع، فصارت من حيث افتרכת مجتمعة، ومن حيث اجتمعت متفرقة" (٣٨).

والتوحيدي يعتمد في الصورة الطبيعية على النفس ، أي على الذات، دون أن يغفل الطبيعة، ولأن الطبيعة ليست هي المطلق، بل هي من آثار هذا المطلق، كان التعامل معها — بقوة النفس — أساس العمل الفني التشبيهي الذي لا ترى مبررا لمنعه وتحريمه.

ولكننا مع ذلك نعترف بأن الإنسان لا يستطيع أن يضاهي المطلق في خلق الطبيعة وتصويرها بهذا الكمال والجمال. فالطبيعة بما تتضمنه من هيات حية ومشاهد جامدة تستمد جمالها من الخالق.

أما مرتسم الطبيعة على الروح الذي نمارس عليه التصوير، فإنه يستمد جماله من المخلوق الذي لا يستطيع أن يرقى إلى مرتبة الخالق وأن أشد الناس عذابا يوم القيامة المصـورون الذين يضاهون بخلق الله " كما ورد في الحديث الصحيح" (٣٩).

ولذلك فإن التصوير الطبيعي يبقى محرفا ناقصا نسبيا، ومع ذلك فإنه يرنو إلى الإطلاق، والإنسان موجود إذا كان يرنو إلى المطلق، وهو دائم السعي إلى الكمال، دائم البحث عن الجمال، وهـدفه الخلود والجلال.

الفصل الرابع

الرؤية الفلسفية للفنون

يختلف الفن الإسلامي في مختلف تجلياته ومجالاته عن الفنون الغربية قديما وحديثا لاختلاف الفلسفة التي توجهه وتكمن خلفه عن تلك التي شكلت روح الفن الغربي بدءا من الإغريق والرومان القدماء وانتهاء بالفنون في العصر الحديث عند مختلف الفلاسفة والمفكرين ، وتحقيقا عند مختلف التيارات الفنية السائدة في أوربا والغرب، ولذلك علينا السعي للكشف عن المبادئ الفلسفية التي تكمن وراء كل منهما.

لقد كان اليونان يتصورون الزمان دائريا يدور للدورة بعد الدورة على نحو سرمدى لا بداية له ولا نهاية، إنها الأتوار الكونية المتعاقبة أو العود الأبدي كما سماه هيرقليطس فيلسوف التغير وأبناؤفليس الفيلسوف الشاعر القديم. وهذا الزمان الدائري الذي تصوره اليونان قديما والذي يعود دائما إلى نقطة بدنه يفترض حركة إتفاف الكرة حول نفسها، فهو تكراري، وهو محدود بالحركة المكانية يقاس بها أو هي تقاس به بمعنى أدق .

ولما كانت الحركة تنتسب دائما لمحور ثابت وتدور دائما في دائرة محدودة فقد اتسم هذا الزمان أيضا بالرتابة والتجانس وتشابه الأجزاء، وسرى عليه ما سرى على الفكر اليوناني بأسره من قيم النظام والتناسب والتحديد، وهي القيم التي عبرت عنها فنون هذه الحضارة، فأبدعت أروع إبداع في النحت والعمارة. على وجه الخصوص لما في هذه الفنون التجسيمية من إيضاح للحدود الواضحة والشكل الظاهر الثابت للرؤية الموحى بالسكون والإتزان.

وقد ترتب على ذلك أن أصبح كل نشاط وكل فعل وكل حركة يهدف في النهاية إلى تحقيق نوع من الاستقرار والسكون والرتابة، حتى الزمان إن دار فدورته في النهاية محدودة بالدورة التي يسلكها وحتى الحركة في النهاية منسوبة لمركز ثابت ، وقد ترتب على ذلك كما

تقول الدكتورة أميرة مطر (١) أن أصبح النظر والتأمل هما غاية التذوق الفني، بل غاية الفكر الفلسفي لأنها قمة السعادة والبهجة ، بلقاء الكمال الذي تسكن إليه النفس والحس.

وليس أدل على ذلك من كلمة **Theorein** اليونانية التي اتسع معناها من فعل البصر والرؤية الحسية إلى النظر العقلي والتأمل الذي يمارسه الفلاسفة . وقد علا شأن "النظر والتأمل" وأصبح غاية ينشدونها كل مثقف لا ترهقه الحياة بالعمل والكدح، بل اتخذ التأمل في فلسفة أرسطو قيمة عالية ، حتى أصبح يدل على النشاط الوحيد الذي يليق بالإله المحرك الذي لا يتحرك، وتبع ذلك أن أصبح التشبه بالله عند أرسطو وكل من اتبعوه في العصور الوسطى يتلخص في عملية التأمل والنظر العقلي هذا .

وقد ترتب على ذلك أن أصبحت غاية الفنون التقليدية هي إثارة البهجة الجمالية بهجة النظر والتأمل ، وكلما وقع النظر والتأمل على الصورة الثابتة كلما اقترب من موضوعه اللائق به، لأن النظر والتأمل الجمالي ، إنما هما بحث عن النظام والتناسب والوحدة، بل لقد ذهب أفلاطون في بحثه عن أثر الموسيقى على النفس الإنسانية إلى القول بأنها تضيف على حركة النفس الانتظام والاتزان والتناسب الذي يقوي فيها مبدأ الثبات والاستقرار ، ويبعدها عن التلون والتغير بشتى أنواعه.

وفي نهاية القرن التاسع عشر نبه المفكر الفيلسوف الألماني نيتشه إلى أسس الحضارة والفن اليوناني وأبرز هذه الصور السكونية ، ووضح ما ترتب على سيادتها من ضعف قضى على الحضارة اليونانية، فذكر أنها وإن كانت في رأيه الوجه المشرق المضيء من هذه الحضارة الذي ينتسب إلى "أبولو" **Apollo** "إله الشمس المضيئة والذي سري إلى الفلسفة العقلية عند سقراط وأفلاطون، إلا أنه ليس هو في الواقع منبع القيم الفنية الأصيلة، ذلك لأن هناك مبدأ آخر اكتشفه نيتشه طالما ظل خفياً مستترا عن رؤية الباحثين والمؤرخين هو "المبدأ الديونيسي" الذي يلوح في آفاق فن العصر الحديث ، وهو المبدأ الذي سوف يغير وجه العالم، إنه المبدأ الذي ينسبه نيتشه إلى "ديونسيوس" إله الخمر والسكر وفنون الرقص والموسيقى، والذي أعلن نيتشه أنه تابعه وانتظر من معاصره "فاجنر" أن يبعث روحه الخصبة بموسيقاه في العصر الحديث.

وكان الإله ديونيسوس إلها وحشيا جاءت عبادته بلاد اليونان من آسيا، وكانت تقام له الاحتفالات في أعياد الحصاد ليرمز لقوة الخصب والنماء عندما تعود الحياة إلى الطبيعة في فصل الربيع، وعن هذه الاحتفالات نشأت التراجيديات الإغريقية، وبالتراجيديات ازدهرت فنون الحركة كلها، الرقص والموسيقى والشعر والغناء.

وهي فنون الزمان بالمعنى الأول والأتم ، وهي الفنون التي عادت لها الصدارة في العصر الحديث حتى استلهمت كل الفنون روح الموسيقى إلى حد أن قال الكاتب الناقد "والتر باتر" Pater (٢) "إن فنون العصر كلها اتجهت نحو الموسيقى في ذلك لما في الموسيقى من صور تنطوي في ذاتها على قيم تشكيلية حسية ، وقيم تعبيرية في آن واحد حتى ليكاد المضمون يتحد بالشكل ، والشكل بالمضمون، وسار الفلاسفة والكتاب بعد نيتشه في هذا الاتجاه، فأفرد الفيلسوف الكبير "آرثر شوبنهاور" للموسيقى مكانة كبيرة كأنه لا يرقى إليها أي فن آخر، إذ رأى فيها تجسيدا مباشرا لحقيقة الكون وهي عنده قوة عارمة هي قوة الإرادة.

هذا من ناحية ومن ناحية ثانية كان بين الفن الكلاسيكي (الإغريقي والروماني) وبين عصر النهضة في أوروبا فترة طويلة من التاريخ كان الفن مرتبطا قويا بالكنيسة. بل إن الفن في هذه المرحلة فقد جميع خصائصه — كما يعتقد رجال عصر النهضة — لكي يصبح في الشرق البيزنطي عملا مقدسا يمارس بطقوس خاصة ومفاهيم خاصة لتمثيل العائلة المقدسة والحواريين وبعض الموضوعات الدينية الأخرى بصورة رمزية وثابتة وفق نمط معين لا يمكن الخروج عنه.

وتتصدر هذه الأيقونات المقدسة صدر الكنيسة في الأيكونوستاز. ويقف أمامها المؤرخ بخشوع، بل إنهم ليعبدونها في كثير من الأحيان. وما حرب "الأيكونوكلازم" في القرن الثالث عشر في القسطنطينية إلا مثال على الصفة القدسية التي كانت تتمتع بها الصورة في العهد البيزنطي. أما في الغرب القوطي، فلم تكن التماثيل التي تزين واجهات الكاتدرائيات لتحمل في بداية الأمر وخلال القرن ١١، ١٢ أية دلالة على شخصية هذه التماثيل، بل كانت هذه المجموعات الحجرية المكرورة على الأفاريز والأطاريق والإطارات، أشبه بجوقات موسيقية تردد اللحن الإلهي المنطلق من مزامير الأرغن الضخم الذي يملأ رحاب الكاتدرائيات في الداخل (٣).

وعندما قام الفنانون في إيطاليا في القرن الرابع عشر أمثال مازاتشيو Masaccio وجيوتو Giotto وفرا اتجيليكو Fra Angelico بالبحث عن صورة العذراء والمسيح، من خلال الصورة المألوفة في فلورنسا على أن تكون الصورة الأكثر جمالا وكمالا، كان ذلك بداية العودة إلى مفاهيم الفن الإغريقي الروماني، هذه المفاهيم التي تعتبر الطبيعة والإنسان خاصة مصدر الجمال والكمال، بل جعلت الآلهة على شاكلة الإنسان ، والتي نادت بفن يقوم على محاكاة الإنسان في أحسن مقاييسه واجمل أشكاله وأسمى أخلاقه ومطامحه

ولقد كان عصر النهضة بداية الفن الأوربي، وهو إذا أطلق عليه دائما وحتى بداية هذا القرن اسم الفن الحديث، فإنما ذلك لمقارنته بالفن القديم، الفن الإغريقي – الروماني الذي عرف دائما باسم الفن الكلاسيكي ، أي الفن المقياس الواجب اتباعه.

إن رجال عصر النهضة يعتقدون أن الفن قد أبتدأ مع جيوتو ووصل قمته مع ليونارد وميكل انجلو ورافائيلو ، وأن الفن البيزنطي أو القوطي لم يكن فنا بالمعنى الصحيح، بل كان زخرفة وتجيلا للأماكن المقدسة أو كان لتكريم العذراء والمسيح.

واستمرت الدعوة لالتزام مبادئ هذا الفن الحديث وعدم الانحراف عنها، حتى أن كارافاجيو Caravaggio وضع أسسا لفن اتباعي جديد يقوم على هذه المبادئ المأخوذة من تجارب وأساليب جميع أعلام عصر النهضة وانتشرت (الكارافاجيوزية) في أنحاء أوروبا على أنها الاتجاه الأكاديمي لعصر النهضة.

وفي عصر الثورة الفرنسية كان رجال الفن من أمثال دافيد David ودوكاتس Decanca المعماري وكانوفا Canova النحات يدعون إلى عودة شاملة إلى فن الرومان، وهو المصدر الأساسي لفن عصر النهضة، بل كانوا يفرضون ذلك فرضا بقوة السيف والمقصلة(٤).

ومن هنا لم يخرج الفن الغربي قديما وحديثا في مجمل توجهاته الفلسفية عن سيادة قوتين ومبادئ زمانية أو مكانية، فقد جاء العصر الحديث الفيلسوف هنري برجسون

Bergson في بداية هذا القرن ليؤكد نبوة أسلافه الألمان في سيادة قيم فنون الحركة الزمانية لا فنون الثبات المكاني، وليوضح أهمية التغير المستمر الذي لا يهدف إلى سكون بل هو أقرب إلى اتبناق وتجديد.

وقد وضع برجسون نظريته في الزمان على ضوء هذا التغير فذهب إلى القول بأنه لا ينبغي على الإطلاق أن يفسر الزمان ابتداء من فكرة المكانيّة، وأخذ يوجه نقده الشديد للنظرة المكانيّة القديمة للزمان تلك النظرة التي يحاول العقل أن يفرضها على الأشياء لكي يحسبها حساباً هندسياً، ذلك لأن الزمان الذي يقصده برجسون ليس هو الزمان المنقسم إلى ساعات ودقائق، ليس الزمان الكمي الممتد في المكان، أي الزمان الموضوعي بل هو الزمان الكيفي الذي اختار له أسم "الديمومة" *La duree*، وهو لا يدرك بالأفكار العقلية المجردة، بل بالحدس أو الإدراك المباشر الذي يبصرنا بحقيقة وجودنا وبالحياة المتجددة في كل شيء .

وما التجربة الفنية كلها إلا حدس هذا النوع ، يصل إلى الكيفيات الخاصة بكل موجود وبحركته وتغيره المستمر، وعلى أساس من هذا الحدس، تتضح لنا رؤية الفنان التي تتميز بأنها رؤية فريدة خاصة به ليست في متناول عامة الناس، ولكنه يستطيع أن يقدمها عن طريق إنتاجه الفني، فلا يلبثوا أن يتبعوه فيها.

هكذا عَلم المصور الإنجليزي الشهير كونسابل **Constable** فناني الحركة الرومانسية من الإنجليز والفرنسيين كيف ينظرون إلى الطبيعة، وقبله لم تكن هذه الرؤية سائدة بينهم، ذلك لأن للفنان حدسا يكتشف به دالما الجديد الذي يصبح بفضلها في متناول الآخرين.

وسوف يأتي في العصر الحديث فلاسفة لعلم الجمال يجعلون من الحدس وظيفة أساسية للإنسان الفنان مثل كروتشه الذي جعل من الحدس صفة مشتركة لكل معرفة إنسانية، حيث إن كل إدراك أو تصور أو معرفة هو بحد ذاته تعبير، أي إعطاء المحتوى شكلاً وبنية، فإتنا نجد أبا حيان التوحيدي فيلسوف الأنبياء يقول إنه لا قيمة لأية معرفة إذا لم تقترن بالتعبير " إن العلم يراد للعمل .. فإذا كان العمل قاصراً عن العلم كان العلم كلاً على العالم" (٥).

والفن لا يستجلى بالمنفعة المادية أو يستهدفها، بل هو طريق إلى التصعيد والتطهير، كما يقول كرونتشه إن التعبير، وهو سمة الحدس، هو الطريق للتحرر من الاحساسات المضطربة، وإن التعبير تطهير ذاتي، فالإبداع عملية داخلية نفسية يحقق فيها الأثر الفني غايته التطهيرية، حتى قبل تجسده المادي، ولكن بعد تجسده فبته يتحقق عند المتلقي ارتياحا ومتعة، لأن مشاعر البشر واحدة، وبخاصة في الفن، لغة العاطفة.

ونجد لأبي حيان قولا مشابها، فهو لا يرى في مجال التطهير فرقا بين الصورة العقلية والصورة الإلهية، فهذه شقيقة تلك: "وليس بين الصورتين فصل إلا من ناحية النعت.. فإذا كان كذلك أمكن أن ترسم فيقال: هي التي تهدي إلى العاقل ثلجا في الحكم، وثقة بالقضاء وطمأنينة للعافية، وجزما بالأمر، ووضوحا للباطل وبهجة للحق، ونورا للصديق" (٦).

ويؤكد التوحيدي - المؤسس لنظرية علم الجمال في الفكر الإسلامي - أن الإنسان الملهم المبدع إنما يتحقق بما يقدمه من خير ومنفعة وعلم للآخرين، فليس الفن ترفا وعبثا، بل هو رسالة وتعليم. يقول التوحيدي: "مراتب الإنسان في ثلاث، تظهر في ثلاثة النفس، فأحدهم ملهم فيتعلم ويعمل ويصير مبدأ للمقتبسين منه، وواحد يتعلم ولا يلهم فهو يماثل الأول في الدرجة الثانية، أي التعلم، وواحد يتعلم ويلهم فتجتمع له هاتان الخلتان فيصير بقليل ما يتعلم مكثرا للعمل بقوة ما يلهم، ويعود بكثرة ما يلهم مصغيا لكل ما يتعلم ويعمل" (٧).

وهكذا فما سوف يقوله في العصر الحديث برجسون وشوبنهاور رائع وجميل، لولا وقوفهما عند شطآن التقبل السالب للطبيعة والعالم، والاندماج الصوفي في صورهما وأشكالهما وبحرهما العميق. يقول برجسون: "لو تهيأ للنفس ألا تتعلق بالفعل بأي إدراك حسي من إدراكاتها، لكنا بازاء نفس فنانة لم يشهد لها العالم نظيرا من قبل.. نفس ترى الأشياء جميعا في صفاتها الأصلية، وتترك أشكال العالم المادي وألوانه كما تترك ألق حركات الحياة الباطنة" (٨).

وما يقوله "ديوي" في وقت لاحق رائع ومقبول لولا الحاجة إلى ربط معطيات الفن بخبرات الناس العملية (البراغماتية) بتجاربهم النفعية: "إن الإدراك الحسي المتسامي إلى درجة

النشوة، أو إن شئت فقل التقدير الجمالي، لهو في طبيعته كأي تلذذ آخر نتفوق بمقتضاه أي موضوع عادي من موضوعات الحياة الاستهلاكية، فهو ثمرة لضرب من المهارة أو الذكاء في طريقة تعاملنا مع الأشياء الطبيعية، بحيث نتمكن من زيادة ضروب الإشباع التي تحققها لنا تلك الأشياء تلقائيا، فنجعلها أشد وأبقى وأطول.. إن العنصر الجمالي — كما يقول ديوي — ليس عنصرا دخيلا على التجربة البشرية، وإنما هو أثر من آثار الترف أو الكسل أو اللهو أو الحدس أو المشاركة الصوفية أو التسامي الأخلاقي، بل هو مجرد ترقى أظهر وأوضح لتلك السمات العادية التي تميز كل خبرة سوية مكتملة^(٩).

وهكذا ، فأينما ذهبنا باحثين عن مذاهب الغربيين في الفنون ، أو طرائقهم في الفكر والحياة، فإننا لابد أن نعثر على نوع من الثنائية أو التقسيم التعسفي للإنسان والعالم.. وكأن تجربة آبائهم وأجدادهم إزاء الكون والطبيعة، والروح والمادة، الفكر والوجدان، التأمل والعمل، السكون والحركة، والاندماج والانفصال، التقبل والصراع، محكومة بقدرية صارمة لا تتفك عنها، وهي كلها — في المنظور الإسلامي — وحدة واحدة ، تسيرها نواويس واحدة، وتشرف عليها من أقطارها الأربعة إرادة الله الذي أعطي كل شيء خلقه ثم هدي^(١٠).

ومن هنا فلو قارننا في هذا المضمار بين الحضارة الإسلامية والحضارة الإغريقية ثم الرومانية لوجدنا العلاقة الجمالية بالطبيعة فيهما تنزع منزعا ماديا بيّنا ، ألا تري ما في الفن الإغريقي من تجسيم للقوة والسطوة في تماثيل العناصر الطبيعية من حيوانات وجمادات، وما في الفن الروماني من إبراز لمظاهر الجنس في مجسمات الإنسان وصوره.

لقد اتجه فيهما الإحساس بالجمال الكوني إلى تنمية الشهوات والغرائز، لا إلى ترقية الروح إلى آفاق المطلق، وقد ورثت الحضارة المادية الراهنة هذه الخصائص، فإذا العلاقة الجمالية بالكون فيها توظف ضمن المنزع الإنتفاعي المادي العام، كما يبدو في المسحة الإباحية في الفنون عامة، ومن بينها الفنون ذات الصلة بالطبيعة.

بل إن مظاهر الجمال الكوني — كما يؤكد على ذلك عبد المجيد عبد النجار^(١١) — تتعرض في هذه الحضارة للتشويه، بسبب النهم المادي الذي يوشك أن يفقد الإحساس بالجمال

الكوني، وليس ما يظهر بين الحين والآخر من منازع رومانطيقية تركز إلى الطبيعة في تعابيرها الجمالية إلا رد فعل يمليه المخزون الفطري للإنسان على ما انتهت إلى العلاقة بالكون من الجفاء والغلظة.

ولذلك لابد من أن يوضع في الاعتبار تلك المبادئ الفلسفية المستكنة في أعماق الفنان ، وكذلك قدرته التعبيرية التي تتشكل بالوضع المناسب ، خاصة حين يكون للكون والطبيعة دورهما في العملية الإبداعية، وهذا نجده واضحا عند الفنان المسلم إن الطبيعة لا تقف عند إحداث الهزة الروحية في نفس الإنسان فحسب، ولكنها تدفعه دفعا إلى التعبير، إلى تحويل تأمله وإدراكه وعيانه، إلى فعل وحركة وإبداع .

فليس في تصور الفنان المسلم ثنائية، أو ازدواج بين العيان والحدس السلبي أو المشاركة الصوفية في إدراك العالم، وبين فن الأداء والصناعة والإبداع، لأن هذه الخطوة تؤدي إلى تلك النتيجة. فمن ذا يستطيع أن يقول إن هزة الفرح أو الأسى التي تبعثها الطبيعة في نفس الإنسان محتبسة في جواتحه، وأنه سوف لا يحيلها إلى غناء وشعرا صوفيا وتشكيلات منحوتة وعمارات منصوبة ؟

إن هناك ارتباطا باطنيا بين التقبل السالب للمؤثرات الطبيعية ، التقبل الذي يجى عن طريق الحدس الهادئ العميق والاستغراق الصوفي في الكون .. وبين التعبير الجمالي عن معطيات ذلك التقبل الحدسي العميق. إن في أعماق كل فنان ما يمكن أن نسميه تقابلا منغما بين الهدوء والحركة ، بين السلب والإيجاب، بين الأخذ والعطاء، بين التقبل والتعبير.. إن أعماق الفنان كالبحر الذي يضم في اللحظة الواحدة هدوءا حالما وتمخضا مخيفا.. يحاول دائما الفنان الجمع بينهما والتعبير عنهما في وحدة واحدة منسجمة ومتناغمة، قد تأتي في صورة قصيدة رائعة، أو قطعة أرابيسك موحية، أو عمارة شاهقة، أو خطوط عبقرية على صدر بناية سامقة تكشف أسرار غد يتطلع إلى ذلك الفنان هذا من ناحية ومن ناحية أخرى اختلفت فنون الإسلام اختلافا بينا عن فنون الغرب في الواقع التطبيقي فبينما يرفع الفنانون الإغريق والرومان الإنسان إلى منزلة يمجدون فيها عريه في تماثيلهم، نجد الفنان المسلم ينظر إلى أعماق الآدمي أكثر مما ينظر إلى مظهره الخارجي، رغم إيمانه بأن الله سواه فأحسن صورته، ورغم إيمانه

بأن ذلك الإنسان خليفة الله في أرضه، فكل ذلك التكريم ينسب — في نظر الفنان المسلم — لما
أختص الله به روح الإنسان وجوهر وجوده.

ولذلك لم يقع الفنان المسلم في غواية الجسد البشري ، ولم يستأثر ذلك التناسق
البديع المتجلي في أعضاء ذلك الجسد على اهتمام الفنان المسلم ، كما حدث بالنسبة لفنان
الغرب، ولذلك تنزه الفنان المسلم عن تجسيد الطبيعة أو عن محاكاة الجسد البشري، وجاءت
فنونه أقرب إلى التجريد منها إلى التجسيد أو التشبيه.

هذا فضلا عن أن الفنان المسلم كان دائما بعيدا عن النرجسية البغيضة، حيث لم تستأثر
ذاته باهتمامه فكثيرا ما كان ينسى نفسه أو يتعامل مع فنه بصوفية عميقة ، حيث الرؤية
الحدسية تستغرقه فيأتي فنه وكأنه يقوم بعمل عبادي، وينسى حتى التوقيع على
لوحاته، فكثير من الأعمال الفنية الإسلامية لا تعرف من صنعها ولا من قام بإبداعها .

إضافة إلى أن كثيرا من هذه الأعمال كانت تتم بشكل جماعي حيث ينخرط جمع من
الصناع والفنانين المسلمين في إبداع لا يظهر فيه عمل الفرد منفردا، وينسب هذا العمل إلى
شخص الملك أو الخليفة الذي أمر بصنعه وإنشائه. أين هذا من الفن الغربي الحديث الذي ورث
أطروحة أربعة قرون من عصر النهضة الإيطالية، والتي تجعل من الإنسان وجودا مطلقا مركزا
لمسار دائرة الوجود الكوني العام، وقد تظاهرت إمتدادات هذه الفلسفة في استغراق بعض
الاتجاهات الفنية في هوس "الأنا- المركز" و"اللوحة — الذات" ، وتحول الأثر الفني إلى مرصد
للسيرة الشخصية، وشاعت اللوحات الأنوية التي تمثل وجه الفنان بريشته (L,autoportrait
) والصيغ التعبيرية التي تحمل الحد الأقصى من البطولة الأنوية المتفردة المتميزة المتفوقة.

واندمجت فكرة العبقرية بمفهوم الاصطفاء الإلهي، والتطرف الأقصى في بصمات
الشخصانية L individualisms ثم تعلق التوقيع "الفرويدي"
النرجسي الذي كان يسكن في أسفل اللوحة فأصبح تكويننا إثباتيا مركزيا مع التجريدات
الغنائية "جورج ماتيو" (الذي وقع ذات مرة أمام شاشة التلفزيون على ثمانية أمتار في ثماني
دقائق).

ويعتبر هذا الطابع الشخصي - كما يقول ناقد معاصر (١٢) - دليلاً للعبء التجارية في نظام صالات العرض، وأصبح من لزوم ما لا يلزم التأكيد على التفرد في الأسلوب، وعلى السمة المتميزة في الطابع الشخصي الفني، وبالتالي على مفهوم الختم أو "الماركة المسجلة" في الإنتاج الفني بالجملة في سوق بورصة اللوحات.. مثل هذا المنهج من الأساليب المستلبة يظل غريباً عن مفهوم ذوبان الشخصية الحرفية في القيم العامة التوحيدية والشمولية في التراث التصويري العربي والإسلامي، ذلك التراث الذي يحفل بنماذج من الفنانين الذين يخلون من ذكر توقيعاتهم فإذا ما ذكرت، شغرت موقعا قصيا هامشيا، مبطنة في عبارات التواضع مثل : العبد الفقير، طالب العلم والمغفرة.. الخ

ومن الملاحظ أن المصور المسلم لم يكن يراعي في ترتيب وحداثته قواعد المنظور، على الرغم من أنه لم يكن جاهلاً بهذه القواعد، فقد راعاها أحيانا في رسم قطع الأساس أو رسم العروش والمناضد، ولكنه كثيرا ما تجاهلها، ولم يراعها مثل زميله الغربي، وكأنا به يريد أن يصور لنا كل وحدة على حقيقتها المجردة عن تلك الظروف الطارئة من ضوء وظل أو اختفاء وظهور أو تقديم وتأخير، لأن كل تلك الأحوال عارضة تزول بزوال سببها وتتغير بتغير الناظر ومكانه إلى الشيء، كما تتغير هذه الأحوال بتغير الزمان.

ويكون الفنان بتخليه عن استخدام قواعد المنظور قد أراد إظهار الأشياء كأن الشخص يري كل واحدة منفصلة عن الثانية لا ارتباط بينهما، وكأنا به يريد أن يتمتع الناظر لرسمه بما يمكن أن يتمتع به هو بانتقاله بين أرجاء المنظر المرسوم، كما أنه يريد أن يحقق للناظر القدرة على النفاذ إلى الأشياء أو الشفافية، ذلك أن المصور المسلم نراه يرسم لنا ما يوجد داخل الحجرات أو في باطن الأرض، أو في قاع المياه، ووسيلته في ذلك عدم رسم جدران الحجرات أو عمل تجويف في سطح الأرض لنرى منه ما في قاع الآبار أو عمل قطاعات في مجاري المياه لنرى منها ما يستقر على قاعها (١٣). إن ما يهم الفنان المسلم ما تراه البصيرة لا البصر "فإنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور" (١٤).

إن الموقف من الأشياء والطبيعة تحدده في الغرب الآلة ، وقواعد علم الضوء الثابتة بينما يحدده في الصين الطبيعة التي تجعل الإنسان جزءا منها، وهو كذلك في الهند مع بعض المداخلات العظمية التي فرضها تأثير الغرب.

أما في الفن العربي الإسلامي فإن الموقف من المرئيات يحدده مفهوم الله الذي له ملكوت السموات والأرض، وهو المنطلق والمثل الأعلى للإنسان. فالأشياء موجودة بالنسبة له ورؤيتها لا تصدر عن العين الذاتية بل عن العين الكلية.

إن التعمق في هذا التحليل يؤدي بنا إلى تفسير سبب إهمال البعد الثالث عند الفنان العربي، وسبب إظهار الأشياء مرئية من عدد لا يحصى من زوايا النظر، ثم سبب التسطيح وعدم التحجيم في بناء الأشكال، وسبب عدم الفراغ في سطح اللوحة وسبب خط الأفق اللوني في توزيع الهيئات البشرية (١٥).

إن الوظيفة الأساسية للتصوير هي الدلالة الفكرية أو الأنبية، وبهذا المعنى يصبح الفن لغة تشكيلية لأفكار عامة. ولكن الفن العربي يبدو على النقيض متحررا، من هذه الوظيفة مستقلا بذاته، فاللوحة في مخطوطة شأنها شأن موضوع تصويري على سجادة، أو جدار بناء أو على أنية ما، تبقى مستقلة عن الواقع ، بل تحمل واقعا جديدا، كما يقول "ورنفر" (١٦) وهي في نزوع مستمر للتحرر من الدلالة المحددة تصويريا.

ومن هنا لا يكون غريبا أن نجد الباحث د. عفيف البهنسي (٢٠) يؤكد على أن قوتين الوجود للمادي للأشياء التي يحكمها في الغرب علم المنظور وعلوم أخرى، يقابلها لدى العرب قوتين روحية يحكمها مفهوم الوجود الأثري (الله) ومفهوم فناء الأشياء وعلاقتها بالوجود الأثري.

ويجب أن نلاحظ أن من أهم الخصائص الجمالية للفن الإسلامي أن الشكل المطلق أشد أهمية من لبوسه المادي ، فالمتمن مثلا مطبق في المساقط المعمارية كما هو الحال في المقرنصات الجصية والسيراميك ورسوم المخطوطات.

وكما أنه لا يمكن أن نطالب الموسيقى بتقليد الأصوات الطبيعية ، كذلك الفن التشكيلي لا يتحمل مسؤولية تعيين هوية المرئيات، فاللوحة لا تملك أية إحالة إلا إلى قوتينها الجمالية النوعية. فالدائرة سواء عبرت عن قرص القمر أم بقيت دائرة فإن شرعيتها البصرية لا تتحقق إلا من خلال ضرورتها للتنزيهية داخل بيئتها المتوحدة معها، وعندما يختزل التصوير إلى خطوط إيقاعية ومساحات متناغمة يقترب بطبيعة الحال من الموسيقى البصرية، وتبرز عندها دعوة "بول كلي" بأن ننصت إلى اللوحة عن طريق العين. وقد طلب مرة من بيتهوفن أن يشرح ما تمثله قطعة موسيقية كان قد أنهى من عزفها لتوه، فأجاب بعزفها مرة ثانية.

فإذا استعرضنا الفنون التي أخذت شكلا تجريديا واضحا عند المسلمين، فقد برع المسلمون أكبر ما برعوا في أربعة أشكال من الفنون ، أولها التوريق المتشابك ، وثانيهما التحوير، وثالثهما التلوين ، ورابعهما الكتابة الخطية. والتوريق المتشابك أو الرقش هو الفن الذي تجتمع فيه الزخرفة العربية، وقد سماه الغربيون "أرابيسك" يعونه بذلك فن العرب الأصل المذهل.

وهذا التوريق هو الإجادة في استخدام الخطوط متلاقية متعاقبة، ثم متجافية متهامسة. ومن الطبيعة يستمد الرقش العناصر الأولى لفنه، من ساق نبات أو ورقة، ثم ينضم الخيال إلى الإحساس بالتناسب الهندسي ليتكون بعد هذا الشكل الزخرفي الهندسي الذي يرمز إلى نفس المسلم في تطلعها إلى الله .

وخطوط الرقش ألوان لا تنتهي كثرة، وكأنها تفضي إلى نهاية غير معلومة، وقد يأتي من هذه الألوان ما يخضع إلى تناسق فيكون أقرب إلى الفن التجريدي الذي ظل مجهولا عند الأوروبيين إلى عهد قريب.

والتحوير الذي يمثل به هذا الفن هو وليد التوريق المتشابك، إذ أساسه تشكيل الفنان لما جمع من عناصر فنية بذوقه الفني، تشكيلا تكيفه روحه. من هذا كانت المبادئ في الزخرفة الإسلامية بين روح المصور وبين الأشكال الأصلية للكائنات الحية. وإذا نزع إلى استخدام مثل ذلك مضطرا فإنه يعمد إلى تجزئة عناصرها، ثم بنائها على شكل مكرر، فإذا الشكل قد تحول إلى وحدة زخرفية يسودها التكرار، ويشيع فيها حس موسيقى رهيف.

وللون أثره الهام في إضفاء إشراق حلو على أشكال الرقش الإسلامي، كما يكشف عن إحساس مرهف بالألوان.. وكذا كان للخط هو الآخر قبضه بالنقبض على يد الفنان المسلم، إذ كان يحمل أشرف رسالة عن الله تعالى إلى نبيه الكريم يسجلها للناس مرسومة مقروءة.

وإذا كانت تلك رسالة الخط لذا كان هذا التنسيق والتجميل بين جلاين، هذا الجلال السماوي، وذلك الجلال الدنيوي. إن هذه النبضات الوجدانية التي أتى بها الإسلام في روح الفنان المسلم، والتي تكمن وراء كل عمل فني إسلامي هي التي جعلت الفن الزخرفي العربي يتألق في البلاد العربية والمستعربة (١٨).

ويبدو "المنظور الروحي" واضحا في الرقش العربي، ففي التكوينات الهندسية تصبح الأشكال الواقعية مجردة عندما تتقلب أشكال هندسية تتداخل فيما بينها بتناسق جميل، منفصلة نهائيا عن مدلولها، وعن نسبياتها إذ لا مجال فيها إلى بداية أو نهاية، أو إلى أي إسقاط أو إشعاع. ولكن ثمة أندياح في تكوين هذه الأشكال المجردة.

ومع أن الفن العربي في بدايته تأثر بالفنون القائمة قبل الإسلام — وهذا شيء طبيعي — والمتأثرة بالتعاليم الإغريقية التي تمجد المحاكاة، وتؤكد أهمية القانون العلمي في العمل الفني، فإن الفنان العربي استمر بعد الإسلام محتفظا بطابعه الروحي الذي تجلي واضحا في رسم الأشخاص وفق "المنظور الروحي".

ومن هنا فإذا كان سيزان Cezanne وفان جوخ Van Gogh وغوغان Gauguin من أوائل الذين قاوموا خضوع الفن للعلم متأثرين بذلك بالفن الياباني والفن المصري وفنون الأوقيانوس، فإننا نجد ماتييس Matisso وبول كلي P. Klee وبيكاسو Picasso وغيرهم قد أصبحوا أكثر رفضا لمفهوم المنظور الخطي (١٩) بعد أن زاروا البلاد العربية، واتجهوا إلى التعمق في أسرار المنظور العربي الروحي غير العقلي (٢٠).

ويوضح لنا الباحث عفيف البهنسي (٢١) حقيقة "المنظور الروحي" من حيث أن مهمة الفنان العربي كانت دائما التعبير عن الرسم بذاته. لقد أهتم العربي في رسمه وتصويره بعدم مضاهاة الله في خلقه، فلقد درج على عدم تصوير البعد الثالث والتعبير عنه.. وكذلك فإن

الأشياء والمشاهد تُرى من خلال عين الله المطلقة التي لا تحدّها زاوية بصر ضيقة، على عكس المفهوم الغربي الذي يجعل الأشياء والمشاهد مرئية من خلال عين الإنسان، وشتان بين رؤية شاملة ورؤية ضيقة بين رؤية الله ورؤية الإنسان .

وإذا كان الموضوع في المنظور الروحي لا يرى من خلال عين الإنسان بل من خلال عين الله، فإن هذا الموضوع ينفصل عن الواقع ويصبح شيئا جديدا وواقعا جديدا يفرض نفسه على الناظر، في حين تبقى المواضيع الخاضعة للمنظور البصري تابعة لشروط الناظر الذي يحدد مفاهيمه العلمية وقوانينه المكتسبة على الفن، وهذا مخالف لأهم مبادئ الفن وهي الطرافة والجدة.

وهكذا فإن المنظر في لوحة مسطحة يبقى حرا مطلقا لا تقيدّه قواعد المنظور وتقوده في مسارها المتعمق في البعد الثالث، من خلال زاوية البصر المحددة. إن هذا التعدد والاستقلال في عناصر الموضوع، يجعل اللحظة الزمنية للعمل الفني متعددة بتعدد هذه العناصر. إن هدف الفنان العربي هو أن يجعل الأشياء مجابهة للناظر من خلال أجمل ما فيها دون تشويه قواعد المنظور حقيقتها وجمالها لحساب الرؤية المنظورية العلمية.

وإذا كان المنظور الخطي — كما يرى الباحث البهنسي — يسعى إلى إبراز البعد الثالث، أو العمق بأسلوب رياضي علمي، فإن المنظور الروحي لم يتخل عن هذا البعد تماما، بل انطلق وفق سيرة مختلفة فالعين لا تنظر إلى الأشياء نظرة محددة، بل هي تنتقل من صورة الصورة إلى حواشيها بحركة متصلة لولبية ، ويمر خط النظر من أهم النقاط القائمة على الأشكال وهي العين واليد.

ولقد قام بابا دوبولو Papa Dopoulo في كتابه "جمالية الفن الإسلامي" بإثبات هذه الطريقة فاستعرض مئات من المنمنمات، فلم ير من بينها ما يخرج عن هذه القاعدة. والواقع أن هذا البعد الثالث اللولبي Spirale يتماشى مع المفهوم التصاعدي الروحاني للمنظور في الفن الإسلامي حسبما شرحناه.

وفي الحقيقة فهذا المنظور الروحي الذي نجده واضحا في الفن الإسلامي وله أهميته الكبيرة في تفسيره الفلسفي نجد شبيها له في الفلسفات المثالية والروحية ، والتي أعرض عنها الغرب خاصة في العصر الحديث. فالشيء اليقيني أن جميع الثقافات الأخرى في العالم لها سبلها في نقل المكان وفرضه على سطح منبسط. لقد كان للمصريين القدماء منظورهم في الرسم، وكان للهندوس منظور إشعاعي، وكان المنظور الصيني والياباني منظور عين الطائر، والبيزنطيون لهم منظور معكوس. ويقال أن الأيقونة التقليدية بغير عمق.

وهذا بالفعل ما حققه الفنان المسلم في لوحاته التجريدية، التي كان يحاول أن يجعلها معبرا للامتاهي، ووسيط لبصيرة المؤمن الساعي للوصول إلى حدس الله وإبرائه إدراكا صوفيا وجدانيا.

وهكذا كان الفن الإسلامي المتمثل كثيرا بصور تجريدية رائعة أفضل وسيلة تعبير عن تلك القيم المطلقة التي اعتنقها الإنسان المسلم والنابعة من كتابه المقدس ومن تعاليم نبيه الروحية. وقد رأينا من قبل الخصائص الأساسية للفن التشكيلي الغربي، وهو فن قومي مرتبط بجنوره الرومانية ، وهو فن واقعي مثله الأعلى في الشكل الإنساني .

فإذا تسائلنا الآن هل استمرت هذه الخصائص ثابتة في الفن الغربي والتي تجعله على الطرف النقيض مع الفن الإسلامي ؟ الحق أنه لم يلبث عصر النهضة وقد وصل إلى قمته في القرن السادس عشر حتى ظهرت النهجية **Manierisme** وظهر بعدها بسرعة فن الباروك **Baroque** والروكوكو **Roccoco** هذه الاتجاهات التي اعتبرها مؤرخو الفن في الغرب ضلالا، وانحرافا، بل سقوطا وتحططا على الرغم أنها استمرت قائمة حتى الثورة الفرنسية، وكان أول ما قامت به الثورة أن نقضت هذه الفنون وهي تقضي على الحكام والسادة الذين احتضنوا هذه الفنون.

ولكن ما أن انتهى عهد الثورة حتى تفجرت الروح الرومانية، وتفتحت أبواب الإبداع وظهرت مدارس واتجاهات فنية لا حصر لها، ولم يكن بمقدور الفن الغربي بمفهومه القديم أن يظهر ثانية إلا عن طريق ثورة جديدة، فكانت الثورة الشيوعية عودة للفن الأوربي التقليدية وإن اختلفت أهدافه وموضوعاته. أما اتجاهات الفن في غربي أوربا وفي أمريكا ، فباتها مازالت

تعالى التشرد بعيدا عن ملامح الفن التقليدية وإن كانت منسجمة تماما مع التطور الصناعي والاجتماعي، ومع المشكلات والتأزمات الحضارية والاجتماعية والنفسية التي يعانيها الغرب اللبرالي. إن الأزمة التي يعانيها الفن في الغرب قد تجاوزت أزماته الاقتصادية والاجتماعية، بل لقد عاد الفن إلى نقطة الصفر، إلى العدمية كما يقول هويغ Huyghe (٢٢).

ويعمل الدكتور البهنسي (٢٣) أزمة الفن في الغرب بسببين : أولا: هو تحول الفن عن مفهومه التقليدي الذي يقوم على الواقعية واعتبار الإنسان محور الجمال الفني كما هو محور الجمال الطبيعي، والتخبط في مجال البحث عن الطارف والجديد.

وثانيا: التعثر في إيجاد مفهوم جديد للفن ينسجم مع بيئته القومية وتطورات العصر. ولقد أدى ذلك إلى اتجاه الفنانين نحو عالم الفنون الأخرى يأخذون من مظاهرها ويقتبسون من تقاليدها، كما تم بالنسبة لغوغان Gauguin الذي عاش في تاهيتي واستمد من تقاليد الحياة والفنون في جزر الأطلس، وكما تم لفان جوخ الذي تأثر بالفن الياباني وبيكاسو الذي تأثر بالفن الأفريقي.

ولعل الفن العربي والإسلامي بمناخه وألوانه وفلسفته كان أكثر جانبيه عند الفنانين من أمثال دولاكروا Delacrois وماتيس Matisse وبول كلي P.Klee وغيرهم، ممن رأوا في الشرق الشمس واللون والخط المناسب والمواضيع الغريبة (٢٤) كل ذلك دون أن يكون من شأنهم البحث الفلسفي والجمالي، ولكنهم قدموا الدليل على مقدرة الفن العربي على التطور السريع، تطورا متمشيا مع العصر ومع مفهوم الفن الحديث ، كما أنهم وضعوا الفنان العربي أمام مسئولياته في العودة إلى تراثه وتقاليد، وفنه، لكي يقيم عليها أساليب جديدة معاصرة.

الفصل الخامس

العمارة الإسلامية والحفاظ على الهوية

"العمارة هي عمل يتعلق بالفن وظواهر تخص العواطف التي تقع خارج مسائل البناء وفيما ورائها. فالغرض من العمارة هو أن تحرك مشاعرنا. وتنشأ العاطفة المعمارية حين يكون للعمل رنين في داخلنا في تناغم واتسجام مع عالم من القوانين التي نطيعها ونعترف بها ونحترمها. إن العمارة في الأساس هي مسألة "تناغمات" إنها إبداع خالص للروح".

(لوكور بيزيه أعظم معماري القرن العشرين) .

نشأة العمارة الإسلامية :

يولد الإنسان وبه نقص متأصل في كيانه البيولوجي ، أي أن الإنسان لا يتمكن من الوجود وإدامة بقاء آمن ومريح وممتع ، ما لم يقدم على ابتداع وتصنيع مصنعات كأداة يسخرها في إشباع متطلبات هذه الحاجة ، ولذا فإن إنتاج المصنعات ضرورة متأصلة في كيان الإنسان وإدامة بقاءه.

والعمارة هي إحدى هذه المصنعات التي يبدعها ، فمثلا يحتاج الإنسان إلى ملجأ يحمي بدنه من العوامل الطبيعية والحيوانات المفترسة وغيرها من الأشياء التي تعرض بقاءه للخطر، أي عليه أن يقدم على تحويل بعض مواد البيئة ، كالخشب والحجر ، إلى أدوات يسخرها لإشباع هذا النقص.

ويظهر هذا النقص في وعي الفرد كحاجة يتعين إشباعها ، والحاجة تتنوع وتتطور في اتصالات متبادلة مع تطور الفكر. مع ما يمكن لنا ، أن نحددها بثلاثة أصناف، وهي : الحاجة النفعية والرمزية والإستيطيقية **Aesthetic** . الحاجة النفعية : تؤمن هذه الحاجة متطلبات البقاء الأساسي في المعاش، كتأمين الملجأ والخزن والراحة البدنية، والنقل والحماية، ويتمثل هذا في وظائف الدار والقلعة والكورسي والعربة والسيف.

الحاجة الرمزية : تؤمن هذه الحاجة متطلبات هوية الفرد والمجموعة، وتعبر وتعلن عنها. ويتحقق هذا عن طريق تصنيع مصنعات تحمل معالم تعبر عن متطلبات هوية الذات. يتمثل هذا في الدلالات المعنوية كالفخامة وطرز المعابد . الحاجة الإستيطيقية : تؤمن هذه الحاجة تخفيف حدة الملل الذي يحدث بسبب التعامل المتكرر، ويتحقق هذا عن طريق استحداث شكلية متنوعة للمعالم التي تحملها المصنعات. ولكي لا يؤلف هذا التنوع فوضى بصرية ، فإنه ينظمها عن طريق أنماط ترتب التكوين الشكلي، وذلك بنسب وإيقاع وتماثل وتوازن وتغاير وتباين وغيرها من مقومات التكوين البصري. ويتكوين هذه الشكليات المنتظمة ، نقل للفوضى القائمة في المعاش ، كما يقل إعناء الفكر عند التعامل مع المتنوعات، وبهذا يصبح التعامل مع المصنعات أوضح للفهم والإدراك (١).

ومنذ أن ظهر الإنسان العاقل ، تمكن من تحقيق مصنعات، ومنها العمارة ، التي تتصف بكفاءات عالية، ومتوافقة مع متطلبات البيئة الاجتماعية والطبيعية، وترضي الوظائف التي كانت قد صنعت من أجلها. وقد اتصف تعامله معها – أي التلقي – بنفس الكفاءة.

وكان هذا في مختلف العصور ومختلف أصقاع العالم. ففي المجتمع والإنتاج التقليديين ، كان الفرد في مختلف مراحل الإنتاج : الرؤية ، والتصنيع ، والتلقي، مؤديا جيدا فالحرفي كان رؤيويًا ومصنعا جيدا، والمتلقي : سواء كان مقامه حاكما أو تاجرا أو فلاحا، وسواء كان من سكان الريف أو الحضر ، كان يحقق أداء متبادلا جيدا في المقابل (٢).

ومن هنا لا يخلو مجتمع من المجتمعات أو حضارة من الحضارات من عمارة تتصف بصفات وخصائص تحقق نفعية، وتعبر عن هوية قومية، وتتغيا أهداف جمالية ، ومن هنا ينشأ سؤال هام : ما هي العناصر التي وجدت عند العرب والمسلمين من فنون العمارة والبناء ؟

هناك للإجابة رأيان ، الأول : هو أن العرب قبل الإسلام لم تكن لديهم سوى مفاهيم بسيطة عن فن البناء ، وأنهم لم يجلبوا للبلاد المفتوحة سوى البسيط من العناصر المعمارية .. وأن كل مفاهيمهم المعمارية كانت تكفي للتعبير عن حاجاتهم، وأن منطقة الجزيرة العربية كانت تشكل فراغا معماريا كاملا.

والرد على هذا الرأي — وهذا الرد نفسه يمثل للرأي الثاني — لا يحتاج إلى تحليلات معمارية علمية دقيقة ، فالعمارة وفن البناء يدخلان ضمن النشاط البشري للإنسان ، ويرتكزان على خبرة الإنسان الجمالية والخبرة الجمالية بدورها تجربة إنسانية لا يختص بها قوم دون قوم أو جنس بشري دون جنس آخر أو حتى عصر تاريخي دون آخر، بل هي ظاهرة بشرية عامة، وفن البناء والعمارة يعكس إحساس الإنسان بالطبيعة المحيطة به إحساسا عميقا وفيرا، وهذا الإحساس لا يأتي من فراغ بل يسبقه اكتشاف لنظام البيئة المحيطة بهذا الإنسان ويعقب مرحلة الاكتشاف مرحلة الانسجام مع البيئة والتوافق معها والانتفاع بعناصرها (٣).

ولذلك فأصحاب هذه النظرية فاتهم أن يبحثوا عن الإنسان الموجود وراء هذا التراث المعماري .. ففي حياة الرسول (صلي) كان الحرم المكي يتوسط العديد من الأبنية ، وكان لكل بطن من بطون القبائل العربية مساكنهم التي يعيشون فيها، وكان يوجد في هذه المدينة بيوت أشبه بالقصور، لكن حب العرب للصحراء جعلهم دائمي الارتحال فيها ، وكانت المدينة أيضا تحوي العديد من الأحياء السكنية المبنية بالطوب والحجر، وكانت لها حصونها المنيعة التي تلتف أسوارها حول الأحياء ومساكن القبائل لها .. وكذلك كانت مدينة الطائف مصيفا لكل القبائل العربية في ذلك الوقت، وكان بها إلى جوار البساتين العديد من القصور والأبنية .

إن أصحاب نظرية فراغ الجزيرة العربية من المباني يغفلون عن جهل أو سوء فهم أن شمال الجزيرة ووسطها وجنوبها وشرقها كانت مراكز لحضارات قديمة وكذلك المراكز العمرانية والسكانية التي انتشرت بها والتي نال بعضها الآن اهتمام العلماء في مجال المسح والتنقيب الأثري.

وكتب المؤرخين مليئة بالروايات عن عمارة الجزيرة العربية القديمة ومواد البناء المستخدمة فيها، ونحن لا نبالغ إذا قلنا أن فن البناء عند العرب في تلك الفترة الزمنية المبكرة كان له طرازه الفني وبالتالي كان قائما على أسس ثابتة تستخدم فيه العديد من المواد الخام مثل الحجر والخشب وهما مادتان متوافرتان في الجزيرة العربية ، واحدة إلى تلك الغابات الممتدة في جنوب الجزيرة تؤكد وفرة المادة، كما أن سلاسل الجبال تؤكد وفرة مادة الحجر أيضا.

ولقد غاب عن فكر أصحاب هذه النظرية- وكما أدرك ذلك باحث معاصر(٤) - أن فن البناء يتناسب مع ذوق من يعيش فيه .. فما يناسب بلادا باردة الطقس قد لا يتناسب مع بلاد حارة ، وكذلك الأمر بالنسبة لعمارة بلاد تكثر فيها الزلازل وبلاد خارج نطاق هذه الظاهرة الجيولوجية.

وخلاصة الأمر أن العمارة الإسلامية لها أصولها التي خرجت بها تلك الجيوش الإسلامية إلى البلاد المفتوحة ، وفي البلاد المفتوحة كانت بداية التغيير والتطوير في فن العمارة الإسلامية .. فهناك التقت عناصر معمارية محلية مع أخرى وافدة ، وهنا بدأ المزج بين تلك الأساليب كلها حيث صهرت كلها في بوتقة واحدة لتشكل بداية التطور نحو الطراز المعماري الإسلامي.

وعناصر التطور في تلك المرحلة المبكرة كانت تركز على الأساليب المعمارية التي سادت بلاد الشام ومصر، وكذلك شرق العالم الإسلامي المتمثل في ذلك الوقت في إيران والعراق، ففي بلاد الشام ومصر ، سادت تقاليد معمارية هلينية وبيزنطية ، وكذلك سادت تقاليد فن العمارة في العراق وإيران، وبالإضافة إلى الاختلاف في المدارس المعمارية اختلفت مواد البناء المستخدمة في عالم الدولة الإسلامية ، فكان لابد من صهر هذه المدارس المعمارية المتباينة.

وإذا كان للمستشرقين من فضل بالنسبة للفنون الإسلامية في العصر الحديث، فهذا الفضل يتمثل في اهتمامهم البالغ بالعمارة الإسلامية ، في الكشف عنها وتسجيلها ، وتوصيفها والتأريخ لها تأريخا علميا، إلا أن كثيرا من دراساتهم يشوبها الذاتية ، حين يقدمون تفسيراً لنشأة هذه العمارة والطرز التي تنتمي إليها.

وعلى الرغم من أننا نجد كثيرا من المستشرقين المنصفين للفنون الإسلامية في كيفية نشأتها وفي طابع الأصالة والإبداع المتجلى فيها، إلا أننا نجد أيضا بعض المستشرقين الذين يبخسون الفنون والعمارة الإسلامية حقها .

فثمة من يدعي أن المدينة الإسلامية والعمارة الإسلامية لا وجود لها ، وأنها بنيت على غرار المدنية الأوروبية في القرون الوسطى ، وهذا بين الخطأ وفيه محاولة لإلغاء خصوصية المدن العربية، وهو رأي ليس بجديد ، فالمستشرقون مثل "أندريه ريمون" يصلون إلى الاستنتاج ذاته لكن باختلافات معينة.

فسنجد "كونيل" Kuhnل يذهب إلى أن الفن الإسلامي لا يفرق بين ما هو ديني ، وما هو دنيوي ، وأن الجانب الديني المتمثل في المسجد كان متأثرا بالعمارة الكنسية. وإلى مثل هذا ذهب كثيرون يجئ في مقدمتهم "كريسويل Cresewell" في دراسة له ، ولكن هناك فروق كثيرة بين المسجد والكنيسة، ومن أهم هذه الفروق أن الكنيسة تضرب في العلو صاعدة نحو السماء بجدرانها العالية وأبراجها ومواضع أجراسها ، حتى لقد قال " ميشليه Michelet" إن الدعامات الخارجية لجدران الكنائس تشد أزرها في صعود نحو السماء" ، أما المسجد فعلى العكس من ذلك يقوم منبسطا على الأرض رمزا للوقار والإخلاص والشجاعة الهائلة ، فخطه بناء المسجد ذات شخصية تدعو إلى الدهشة، وإذا كانت درجة الأصالة في أي طراز معماري تقاس بالنسبة للأهمية التي تعطي للمساحة التي يشغلها ، فإننا ينبغي أن نسلم بأننا نجد في المسجد استعمالات إسلامية للمساحة " (٥).

وأهم ما يؤخذ على دراسة كريسويل، أنها تنظر من خلال مفاهيم المدينة الغربية سواء أكانت إغريقية رومانية أو كانت غربية (٦). أما "جون رسكن" فقد قرر أنها تراعي حاجات المجتمع ، على نحو ما جاء في كتابه "مصابيح العمارة السبع" : التوضيح والحقيقة، والقوة والجمال، والحياة والذكرى " فالعمارة في نظره هي ترتيب المباني وزخرفتها بطريقة تجعل رؤيتها تبعث على الصحة والقوة والسعادة الروحية (٧).

وقد حرص الفرنسيون منذ دخولهم المغرب على دراسة العمارة الإسلامية ، ولذلك يعتبر الفرنسيون من أشد الأمم اهتماما بالعمارة والتاريخ لها . ولذلك ظهرت لهم مدرسة جليلة

من الأثريين المتخصصين من أمثال " جورج مارسية " و"بول ريكار" و"هنري دوسو" و"جاستون فييت" Gaston Wiet " وإيلي لامبير " و"جان سوفاجيه" و"الكابتن كريسويل" الإنجليزي Creswell وتالبوت رايس Talbot Rice واشتهر من الألمان أرنست كونل Ernst Kuhnel .

ويبدو أن العديد من الباحثين والمستشرقين قد خلط بين شكل ومضمون العمارة والفنون عند العرب المسلمين، والشعوب السابقة عليهم، لا بل ذهب هؤلاء إلى تجريد العرب من أي فضل في عمائرهم بعد الإسلام ، وفيما استخدموه من أدوات فنية.

فهم يرون أيضا أن العرب لم يكن لهم فن رفيع أكان في مجال العمارة أو الزخرفة ، معتمدين في قولهم على بعض الآراء التي وردت في ثنايا المصادر العربية نفسها كنص البلاذري حيث يشير إلى أن الوليد بن عبد الملك بعث إلى عمر بن عبد العزيز عامله على المدينة ثمانين صائعا من الروم والقبط من أهل الشام ومصر لاستخدامهم في إعادة بناء جامع الرسول(ص) بالمدينة، وما ذكره المقدسي من أن الوليد بن عبد الملك استحضر لبناء الجامع الأموي بدمشق مهرة الفنانين من فارس والهند وإفريقية وبيزنطة.

ويفسر أصحاب الرأي السابق حرص العرب المسلمين على رعاية رجال الفن والعمارة في الأقاليم المفتوحة، واستخدامهم في البناء والزخرفة بأنه يعني استمرارية وجود الفنون والعمارة السابقة على الإسلام في العصور الإسلامية .

وقد مر بنا أن فن العمارة فن قديم قد نشأ مع الإنسان منذ وجوده وتطور وسائل حياته، ومن هنا فإن الإسلام جاء لا ليحدث في هذا الميدان ما لم يكن أو يوجد شيئا من عدم، وإنما ليضع هذا الفن أمام معطيات منهجية تجعله من خلالها يؤدي وظيفته بطريقة جمالية ، دون الإخلال بتلك الضوابط المنهجية.

ومما لا شك فيه أن لفن العمارة وظيفة يؤديها ، بدءا من تلبية الضرورات وحتى الوصول إلى التحسينات الجمالية، بعد استكمال الحوائج.. ومن هنا فعمل رجال العمارة

والفنانين غير العرب وغير المسلمين يجب ألا يجرد عناصر العمارة الإسلامية الأولى فيرجعها إلى رومانية وفارسية وهندية .. الخ ، بل عليه أن ينظر إليها من منظور جديد قوامه ذوق شخصية رعاة الفنون الجدد من حكام المسلمين ومن خلال العقيدة الدينية الجديدة. (٨).

ومن هنا فليس يكفي أن ننظر إلى العمارة الإسلامية أو الفنون العربية ، كأنما ننظر إلى شئ مستقل بذاته، دون اعتبار للأحوال والأفكار التي أسهمت في ابتكاره وتكوينه وإنتاجه . فالبدیهی أن هذه العمار والبنایات تم بناؤها أو صنعها لغرض خاص، ولإدخال السرور إلى قلوب أصحابها ، وأنها ابتكرت في أحوال وأجواء اجتماعية وثقافية خاصة، لتحمل في أجزائها أفكارا خاصة كذلك.

ولهذا يتعين علينا أن ندرس الغرض الذي من أجله بني المبنى ، والمنفعة التي من أجلها صنع الشئ ، وأن ندرس أحوال الحياة الاجتماعية والصناعية في عصر هذا أو ذاك ، وأن نعرف المصدر الذي جاءت منه المادة الأثرية أو فكرتها، وكذا جميع المعاني التي ساعدت على ابتكار هذا المبنى وذلك للشئ الأثري ، وهذا سوف يؤدي إلى ازدياد مدى معرفتنا وإحساسنا بجمال العمار والأدوات الأثرية الإسلامية ازديادا بالغا. وكما تتبأ المستشرق فان برشم" سوف تضيف هذه البحوث الفنية والجمالية إضافات عظيمة إلى مستوى معرفتنا بالحضارة الإسلامية التي يبلغ الفن فيها منتهى آيات الجمال.

وتعتبر إيجابية العرب المسلمين في التعامل مع الموجود من عمار وفنون ، والإعراض عن النظر إليها على أنها موروثة لا يجوز الاقتراب منها لاعتبارات دينية ، من أهم الدلالات على وجود الحس الفني والشعور الجمالي عند المسلمين الأوائل.

ومن هنا لا يمكننا أن نقارن العرب الفاتحين ، وطريقة تعاملهم مع الموروثة الحضاري بما فعله الغزاة المغول بالموروثة العربي الإسلامي ، أو حتى ما فعله غزو القبائل الجرمانية للحضارة الرومانية، فالفتوحات العربية كانت شكلا إيجابيا من الانفتاح على الموروثة الحضاري الموجود في العالم في ذلك الوقت.

والعرب وإن لم يكن لهم في موطنهم الأصلي تلك العمائر والفنون التي كانت عند الفرس والرومان، إلا أنهم كانوا يملكون حسا حضاريا نابعا من أن الجزيرة العربية كانت أيضا مركزا من مراكز الحضارات القديمة، فقد أقاموا في جنوب جزيرتهم قصورا وسدودا وخزانات تغني بها شعراؤهم ومجدها رواتهم كما ورد في أخبارهم في مرحلة ما قبل الإسلام.

أما في الإسلام ، فالمسجد — عند الغالبية العظمى من الدارسين والباحثين في تاريخ العمارة الإسلامية وفنونها — يعتبر أفضل المنشآت علي الإطلاق التي يتجلى فيها التعرف بصدق علي نشأة فن الهندسة والتخطيط والبناء والزخرفة عند المسلمين ثم متابعة تطور العناصر المعمارية المختلفة خلال العصور المتتابعة كالقعود والأعمدة وتيجانها والدعائم والقباب والمقرنصات والمآذن وغيرها(٩).

ويعتبر المسجد النبوي في المدينة المنورة ومسجد الكوفة(٦٣٩م) ومسجد عمر بن الخطاب في القدس المعروف بمسجد قبة الصخرة وجامع عمرو بن العاص بمصر(٦٤٣م) هي أهم المساجد التي بنيت في العصر الأموي والراشدي. ولم تبق هذه المساجد علي شكلها الأول لكن جوهر تصميمها الهندسي ظل باقيا.

ويري "فان برجم" Van Perchem أن للتصميمات الأصلية لهذه المساجد البدائية مقتبسة من الكنيسة المسيحية الأولى ، فالصحن مقتبس من القاعة الكبرى Atrium والجزء الرئيسي للإيوان من المصلي الكنسي، والمقصورة من الحاجز القائم بين المصلين والمنبج والمنارة من برج الكنيسة والمحراب من صدر المنبج" (١٠).

ويكاد هذا الرأي ينفي الباعث الأول لنشوء مثل هذه المعايير الإسلامية. وهو الباعث علي العمل الذي يفرض صيغا قد تتلاقى مع الصيغ التي ظهرت في الكنيسة ولكنها لا تتسخها، ونحن مع كثير من الباحثين (١١) لا ننفي كليا وجود التأثيرات الكنسية علي بعض المعايير المعمارية الإسلامية، خاصة وأن كثير من الكنائس فيما بعد قد تحولت إلي مساجد ، ولكننا لا نقلل من أهميتها ، ونغلب عليها امتداد تأثير الشكل الأول لمسجد الرسول(صلي) والحاجة العملية لظهور المعايير الجديدة المتمثلة في الصحن والمقصورة والمنارة والمحراب.

ويكاد المستشرق "مورينو" يتفق مع رأينا هذا عندما يقول: "جاء المسجد علي أثر الكنيسة ولكنه لما كان وفيها لمبادئ عقيدته الدينية لم يستطع أن يبلغ مبلغ ما في الكنيسة من روائع، ثم إن مجرد المظهر الإنساني في الدين هو الصلاة يجعل المسجد يقوم علي أساس إنساني هو الوضع الأفقي في خط مستقيم ترجمة لما هو ثابت في الطبيعة كالسهل والبحر والكتلة البشرية المتماسكة الساكنة في نظام يتسق ونظرية المساواة في المجتمع الإسلامي ، حيث لا يوجد من النظام الطبيعي سوي الإيمان المشترك وهو مجتمع المؤمنين في الإسلام، فهناك غابة من الأعمدة المتراسة في نظام وامتداد لا يحده البصر تحت سقف مسطح وذلك تعبير معماري أقرب ما يكون شيها بجماعة المصلين تحت السماء المهيبة" (١٢).

وهكذا برغم النشأة البسيطة العفوية والعملية للمسجد الإسلامي في العصر الأموي والراشدي فإننا نجد بعض المستشرقين يعودون به قسرا إلي الكنيسة ، ويضيفون عليه مؤثرات ساسانية إذا كان في العراق ومؤثرات بيزنطية إذا كان في الشام ومصر.

ولذلك يشير باحث (١٣) إلي أنه لا يمكننا البحث بهذه الصورة عن مثل هذه المؤثرات في فترة كهذه تصل حوالي أربعين عاما شغلت جميعها في المعارك والفتوحات وإدارة الأقاليم المفتوحة لنشر وترسيخ الإسلام فيها.

إن العناصر البسيطة للعمارة النبوية والراشدية والتي انطلقت من الأسس التي ثبتها مسجد الرسول هي العناصر التي سادت هذه المرحلة والتي وسمتها. ويمكننا أن نفهم دأب المستشرقين علي الطعن في هذه العمارة ، لأنها تشكل النواة التي ستمو من خلالها العمارة العربية الإسلامية ، ولذلك عملوا علي دس مؤثرات أجنبية فيها وإرجاع قيمها المعمارية إلي قيم معمارية سابقة، علي الرغم من أن العرب كانت لهم — كما أشرنا — تقاليد فنية معمارية طبعت عناصرها الأبنية التي أقاموها في القرون الأولى ، وسوف تظهر قيم فنية معمارية جديدة من حاجات الإسلام ووظائفه الدينية والروحية سنجدها تتجلى واضحة في العمارة المتأخرة .

بل وسنجد أن من مظاهر الإبهار في الفنون والعمارة الإسلامية تكاثر صور عناصرها وتعدد أشكالها في الأبنية المختلفة إلي حد يصعب معه الاهتداء فيها إلي عناصر يتماثل بعضها مع بعض تماثلا كاملا . وعلينا أن ننتبه إلي أن التنوع في العناصر لم يكن يمنعها مهما بعد

الزمان والمكان الذي أقيمت فيه أن تتطلق بوحدتها في المظهر والجوهر .. ولعل العمارة الإسلامية هي أصدق مثل على قدرة الفنان المسلم على إبهار المشاهد من خلال فنه، فالمسجد وهو أول بناء قام به العرب المسلمون بتصميمه وتنفيذه يظهر كيف أن فن العمارة الإسلامية جاء فريداً غير مسبوق وهذا على عكس ما يدعيه مؤرخو الفنون والعمارة من المستشرقين، فقد اتبع المسلمون أساليب بسيطة بعضها يرجع إلى البيئة العربية والبعض الآخر لعوامل دينية.

إن البيئة العربية الحارة قد دفعت بالمعمار إلى تغطية بنائه بسقف يستظل به الناس من حرارة الصيف ، والعامل الديني يتمثل بتحديد اتجاه القبلة كي تتم الصلاة في الاتجاه الصحيح ، وترتب على تغيير القبلة وجود ظلتين متقابلتين ، وصل بينهما ، فصار البناء عبارة عن صحن مفتوح محاط بأروقة أربعة حول الصحن. لذا كان بناء المسجد النبوي بسيطاً في مرحلته الأولى ، إلا أن عكس من ناحية أخرى شكلاً إبداعياً غير مسبوق استوحى فيه المعمار بيئته وتأثر ببساطة العقيدة وبالتالي لا مجال للمقارنة بين عمارة المسجد وعمارة الكنيسة المسيحية ولا القصور الفارسية أو الهياكل اليهودية (١٤).

لقد أغفل المستشرقون عقد الصلة بين مسجد الرسول(ص) الذي كان نواة العمارة الإسلامية والبيت العربي التقليدي قبل الإسلام . ونظرة بسيطة إلى مسجد الرسول(ص) ستبين لنا أنه مكون من سور وفناء ومكان للصلاة وسقيفة وثلاثة أبواب ، وقد كان البيت العربي التقليدي (بالإضافة إلى الخيمة) يتكون من سور وفناء وغرف وباب (أو أبواب) . وربما لم يكن بهذه السعة التي كان عليها المسجد ، ولكنه على العموم كان يضم هذه العناصر تماماً. ولنلاحظ أن مسجد الرسول (ص) كان بيتاً له ولزوجاته من بعده.

أما القبة والمئذنة والمحراب فهي عناصر معمارية أضيفت لاحقاً واشتق أغلبها من عناصر العمارة العربية قبل الإسلام المتفاعلة مع الشكل المعماري للفكر والروح الإسلامي، أي من انعكاسات الفكر على العمارة ، ولذلك لم تظهر هذه العناصر دفعة واحدة، بل نمت ببطء وتساوق مع الحاجات العملية والروحية، وشكلت بعد ذلك وحدة واحدة مترابطة متكاملة بشكل المسجد الذي نعرفه اليوم وترحلت منه إلى العمارة الدنيوية أيضاً من قصور وقلاع.

ومن هنا فتأكد المستشرقين علي أن القصر الأموي في العـسـرق أو الشـسـام متأثرا إلي حد كبير بالقصور الساسانية أو الرومانية أمر مبالغ فيه ، فنحن لا نقدم مثل هذا التأثير ، ولكن العرب الذين سكنوا العراق والشام قبل الإسلام لم يكونوا مهجرين من فارس أو روما ، بل هم ورثة حضارات عريقة ، وما فارس أو روما إلا سلطتين استعمرتا العراق والشام ومصر علي أنها تخوم هاتين الإمبراطوريتين وكان تماسكهما .. ولذلك كان الاستعمار عسكريا أمنيا دفاعيا ، ولم يكن حضاريا ثقافيا روحيا ، وهذا ما خفف كثيرا من أخذ أو رسوخ القيم الفنية والمعمارية لهما في هذين البلدين ، لكن المستشرقين وقد أخذهم الربط السريع وإيراز مركزية وهيمنة الغرب يعملون علي إغفال هذه الأمور ، وربما عدم الانتباه لها كليا.

وعامة يتفق الباحثون علي أن الفن الإسلامي المعماري الجديد اتخذ أهم أشكاله المميزة خلال العندين الأخيرين من القرن الأول الهجري ، وأشهر أمثلة هذا الطراز الإسلامي الأول هو الجامع الأموي في دمشق (١٥) الذي ما زال محفوظا بحالة جيدة . وقد أصبح هذا الطراز المعماري الإسلامي الأول هو الطراز السائد خلال أربعة قرون علي الأقل ، وتنتشر الروائع التي تنتمي إليه في جميع أرجاء العالم الإسلامي، من الأندلس حيث نجد جامع قرطبة الشهير ، إلي مصر حيث نجد جامع ابن طولون وجامعي الأزهر والحاكم ، إلي العراق حيث نجد جامع سامراء العظيمة.

ويكاد يكون في حكم اليقين أن معظم المساجد الإيرانية تنتمي إلي نفس الطراز ، بالرغم من أن النماذج المتبقية منها لا تعرف في معظم الأحيان إلا من النصوص المكتوبة ، أو عن طريق المصادر الأثرية للجزئية.

وهذا الطراز — كما يذكر أوليج جربار (١٦) — يمكن أن يسمى بحق طراز البناء القائم علي الأعمدة Hypostyle أن ميزته الرئيسية تكمن في المساحة الواقعة بين حاملين (إما أعمدة أو دعائم) وهناك صور تكوينية مختلفة لهذا الشكل تنشأ من تعديلات أوضاع الأعمدة.

وقد لجأ العرب إلي استعمال الكثير من هذه التعديلات بالفعل ، وهي تدل علي عبقرية العرب المعمارية — وأمكن في إطار هذا التكوين المرن إدخال عدد من الملامح الثابتة — قليلا أو كثيرا — علي عمارة المساجد ، كالصحن ذات الأشجار أو الخالية منها والمآذن والمحاريب

التي كانت في بعض الأحيان تنشأ قبلها قباب للتشريف أو للتجميل، وبلاطات محورية أو مقاصير مخصصة لصلاة الأمراء أو بوابات، وإن تكن هذه الأخيرة قد نشأت بعد مضي بعض الوقت ، أما الميضاة فكانت في معظم نماذج المساجد الأولى هذه توضع خارج المسجد .

ويؤكد "جرابار" (١٧) — ونحن نوافق على هذا — أن المحراب وحده و الذي أصبح في زمن قصير شكلا مطلوباً لأسباب رمزية أو شعائرية ، أما بقية عناصر المسجد فترك إشاؤها لاختيار الناس. ولقد أصبح مسجد دمشق الكبير الذي بناه الوليد بن عبد الملك بن مروان نموذجا لأكثر المساجد كمسجد آمد (ديار بكر) ومسجد درعا، والمسجد الكبير في مدينة حلب، بشكله القديم الذي كان عليه أيام الوليد الأول، بالإضافة إلى مسجد حران الذي يرجع إلى عهد الخليفة الأموي مروان الثاني (٧٤٤ — ٧٥٠م) والذي جعل من حران مقرا له دون دمشق ، ومسجد القيروان في تونس. وفي المدينة المنورة وسع الوليد الأول (٧٠٨م) مسجد الرسول(ص) ولقد قام المعماريون والمزخرفون السوريون بهذا العمل الذي كان دون شك موافقا لطراز المساجد الشامية كما يعتقد "سوفاجيه" (١٨) .

ولقد أنشأ "سليمان بن عبد الملك" مدينة الرملة في فلسطين (١٩). وأقام فيها قصره، كما أقام مسجدا (٧١٧ — ٧٢٠م) أطلق عليه أسم المسجد الأبيض وما زالت منمنته قائمة حتى الآن أعاد بناؤها المماليك.

وتعتبر منمنة الرملة من أضخم الأبراج الشرقية ، ولا يعطى لها إلا منمنة الجيرالدا في إشبيلية . ومن أهم المساجد التي أقامها الأمويون خارج بلاد الشام مسجد القيروان الذي أنشأ أولا في عهد هشام (٧٢٨م) أما منمنته فهي صومعة قامت في منتصف القرن الثامن علي أنقاض منمنة قديمة كانت كما يبدو مطابقة لأبراج المسجد الكبير في دمشق. ويتأثر مخطط هذا الجامع بمخطط المسجد الجامع بدمشق. كما يتأثر به كل من المسجد الكبير في قرطبة وكذلك جامع الزيتونة في تونس الذي أنشأ عام ٧٣٢م ، وكانت هندسة هذه المساجد قد انتقلت إلى الأندلس مع الفاتحين من أهل الشام وغيرهم، وأخذت هذه المساجد كثيرا من الأفكار التي كانت سائدة في جامع دمشق ، بل إن المحراب في جامع قرطبة وغيره من المساجد في الأندلس والمغرب بقي متجها نحو الجنوب كما هو شأن محارب المساجد في الشام.

وليس من شك أن المسجد الكبير في قرطبة — كما يذكر الباحث عفيف بهنسي — الذي يشكل النواة الأولى لنشأة المدينة هو من أبرز الأوابد الإسلامية التي أقامها العرب من أهل الشام وغيرهم، في الأندلس . ولعل هذا المسجد الذي يضاهي مسجد دمشق ، كان كنيسة مثله ، ثم استطاع عبد الرحمن الداخل، وقد حصل على تنازل المسيحيين عن كنيستهم ، كما فعل الوليد في دمشق، أن يقيم منشأته عام ٧٨٥م التي اعتبرت أساسا لتوسعات كثيرة على امتداد هذا المسجد، كما أصبحت أساسا للعمارة الإسلامية الجديدة في الغرب (٢٠).

أما أهم ما يميز المساجد السابقة ، فيمكن القول بصفة عامة أن المساحة الواسعة لبيت صلاة المسجد وصحنه ، كانت أوضح الملامح التي تميزه ، ولابد لنا من تفسيرها، ومن تقويمها في الوقت ذاته بوصفها إنجازا معماريا. ولذلك نجد مستشرقاً منصفاً (٢١) يؤكد على أن صحنون المساجد ذات الأعمدة

لم تتأثر بأي طراز معماري آخر سابق عليها ، وإنما كان هذا الطراز ابتكاراً إسلامياً خالصاً. وهناك حجج كثيرة تدعم هذا الاستنتاج ، وبخاصة أن هذا الطراز وتطوراته الأولى حدثت في المدن الجديدة التي أنشأها المسلمون في العراق ، حين لم توجد منشآت معمارية لها أروقة ذات أعمدة تشبه ما أنشأه المسلمون. وربما كانت هناك حجة أهم من هذه ، وهي أن الحاجات أو المطالب التي أدت إلى إنشاء المسجد ، كان لا يمكن أن تفي بها المنشآت المعمارية التي كانت قائمة عند ظهور الإسلام.

فهذه الأغراض لم تكن في المكان الأول أغراضاً دينية ، بمعنى أنه لم يكن هناك ضرورة إلى إقامة طقوس ظاهرة للملاح أو عبادات تلزم المسلمين بإنشاء مثل تلك المباني ونعلم جميعاً الحديث الشريف الذي أخبرنا فيه النبي (صلي) بأن الأرض جعلت له مسجد وظهوراً ، فبعد مرور عشرات السنين على إنشاء مسجد للكوفة ، كانت أرضه لا تزال غير مبلطة . بل إن المسجد كان المركز الاجتماعي لكل أنواع النشاط العام والخاص ، وقد احتفظ لنا الكتاب القدامى بقصص غريبة تصور حوالت ذات أهمية سياسية كبرى ، أو وقائع غير ذات شأن وقعت في المساجد.

وعلى ذلك فقد كانت المساجد منشآت لخدمة الجماعة الإسلامية بكل ما يتضمنه هذا التعبير من معنى ، وكانت أنواع النشاط التي تمارس في المسجد تختلف عن تلك التي كانت تزاوّل في أروقة الخطابة الرومانية أو الإغريقية (الأجورا Agora) : ذلك أن المساجد كان استخدامها مقصورا على الأمة الإسلامية ، وفي المدن القديمة خاصة دمشق وبيت المقدس ، حيث كان المسلمون أقلية في أول الأمر ، كان لابد لمنشأتهم المعمارية من أن تكون صالحة لاجتماع كل المسلمين ، للقيام بأوجه النشاط المتعددة الخاصة بهم ، وتكون في الوقت نفسه ذات أشكال تميزهم عن غير المسلمين بشكل ظاهر.

وهكذا فإن المسجد الإسلامي ظهر تلبية لحاجة مزوجة ، هي الحاجة إلى مكان عام يسع الجماعة الإسلامية وحدها، والحاجة إلى مكان يتميز عن غيرهم من الأمكنة المسيحية والزرادشتية أو اليهودية ، وفي كلتا الحالتين لم يكن من الممكن استخدام المباني القديمة أو تقليدها. ولا ننسى أن المساجد قد اتخذت بعد ذلك لتأدية كثير من المهام الكبيرة في الإسلام ، فقد كانت إلى جانب وظيفتها في العبادة محاكم للقضاء ومدارس للعلم ومنتديات للمشاورات السياسية.

وهكذا بدأ العرب بعد الإسلام النهضة الفنية المعمارية مستعينين بداية الأمر بالتقاليد القائمة في كل من العراق والشام وسوريا، وهي ساسانية في أولى وبيزنطية في الثانية، ولقد كانت هذه التقاليد في حقيقتها نتيجة لتطورات الفن الرافدي نفسه ولل فنون التي ظهرت على الأرض العربية فلم ينقطع العرب في يوم من الأيام عن البناء والتعمير .

وكان عبد الملك بن مروان قد أنشأ في القدس بناء قبة الصخرة ثم المسجد الأقصى ، مثلما أقام ابنه الوليد المسجد الكبير في دمشق ، ثم أقام الخلفاء الأمويين في أراضي الشام ما يقرب من ثلاثين قصرا، مازال أكثرها قائما حتي الآن ، وفي مصر أنشأ الطولونيون مسجدهم عام ٨٧٩م المستوحى من فن سامراء ، كما أنشأ الأغالبة في تونس مسجدهم الكبير في القيروان مسجد عقبة بن نافع عام ٨٣٦م ، ثم أنشأ الفاطميون في مصر عام ٩٧٢م مدينة القاهرة ، والجامع الأزهر ثم مسجد الحاكم ومسجد الصالح طلائع والجيوشي والأقمر مع المدافن ذات القباب والمدارس ، كما أنشأوا سور القاهرة بأبوابه الثلاثة باب النصر والفتوح وزويلة.

ومنذ نزح عبد الرحمن الأول إلى قرطبة عام ٧٥٦م ازدهر فيها الفن العربي في عهدي المرابطين والموحدين ، كما تجلى في المسجد الكبير في قرطبة ، وكان النواة الأولى لنشأة المدينة ثم مسجد تلمسان وجامع القيروان في فاس، وكثير من القلاع في المغرب والأندلس. وفي عهدي الأيوبيين والمماليك أقيمت في سوريا ومصر المنشآت التي مازالت قائمة حتى الآن مثل بيمارستان نور الدين والمدارس الكاملية والظاهرية في دمشق ومسجد بيبرس في القاهرة ومسجد السلطان قلاوون ومسجد قايتباي وقصر صلاح الدين في قلعة القاهرة .

التمثل والإبداع في العمارة الإسلامية : وتتجلى عبقرية العرب والمسلمين الفنية في المباني والعمائر المدنية مثل تجليها في المساجد والأبنية الدينية ، بل لقد أضفى المسلمون طابع الفخامة على كثير من المنشآت ذات الأغراض المدنية العادية، كالمدارس والحاكين والفنادق ، والمارستانات ، ومواضع الاستراحة أو الخانات على طول الطرق التجارية، والحمامات وأسبلة المياه في الشوارع ، وحتى مخازن البضائع الكبيرة المعروفة بالوكائل.

فقد أنشأت لهذه المرافق واجهات ضخمة وزخارف فخمة، واستخدمت فيها أحدث أساليب الإنشاء وأبلى الحيل الفنية المعروفة ، كما هو الحال مثلا في الخانات أو منازل القوافل الفخمة التي بنيت في الأناضول في القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي (٢٢).

ولسنا بحاجة لذكر بديهيات عن وظائف الأسواق ومنشآتها من خانات وقيساريات.. الخ كذا عن الحمامات والبيمارستانات والخوانق والمساكن ونحوها. ورغم كون تلك الوظائف تخدم أغراضا عملية ، إلا أن منشآتها اكتسبت طابعا جماليا "عن طريق التنوع البارز في المعالجة التي أصبحت أساسية ونموذجية . لقد أكسب الفن الإسلامي تلك العمائر مسحة جمالية مرموقة تظل أشكالها الجوهرية من أخص خصائصه وأبرز صفاته" (٢٣) وإذا كانت روح الإسلام قد أعطت تلك العمائر فكرا جماليا ذا مسحة روحية؛ فإن تلك المسحة لم تنزع عنها النكهة الحسية الحية والإثارة للتأمل والتخيل (٢٤).

ويشير "جرابار" إلى أنه ينبغي أن تلتبس أسباب تطور العمارة الإسلامية في عدد من الخصائص الاجتماعية والدينية التي يتميز بها العالم الإسلامي ، كالأهمية التي أضفها الإسلام على العمل إلى جانب الإيمان مما شجع الناس على القيام بنشاط اجتماعي، وكذلك القوة التي وصلت إليها طبقات الميسير (البرجوازية) في المبنى الإسلامية ، بما لها من ذوق ومن حاجات خاصة (٢٥). وقام نظام الأوقاف أو الحبوس الذي حث الناس على إقامة منشآت خيرية ومؤسسات اقتصادية عديدة كان يباركها الدين ويحميها من المصادرة ، ناهيك عن ميل الناس في العصور الوسطى إلى استغلال أموالهم في المباني والأراضي بون التجارة والصناعة.

ويرى "أوليغ جرابار" في بحثه القيم عن العمارة والفن بأن هناك جذور مبكرة ، طبعاً ، إيرانية، بيزنطية ، رومانية، وسط آسيا، بنيت واستعملت من قبل المدينة الجديدة ، ولكن هذه الاقتباسات غالباً ما حورت وأعيد تشكيلها بطريقة مميزة (٢٦).

كما يؤكد في مكان آخر (٢٧) على أن القدرة الفريدة لدى المسلمين على تحويل عناصر شكلية أو وظيفية عديدة أخرى إلى شيء إسلامي مع الاعتراف بأن هذه التوليفات كانت أول أمثلة هذه القدرة الفريدة وأقواها تأثيراً. وقد حدث هذا التحويل على مستويات مختلفة على مر القرون وأبسط صورة له هو تحويل أشكال معمارية غير إسلامية لخدمة أهداف إسلامية وهذا هو الذي حدث على الأرجح في إيران في القرن الخامس الهجري، عندما أخذ المسلمون الإيوان الذي كان موجوداً قبل الإسلام ، وجعلوه العنصر الأساسي للمساجد وأشكال كثيرة أخرى من المباني.

ويؤكد من المؤكد أن أسباباً مختلفة أدت إلى تطور العمارة الدنيوية بدرجة أكبر من ناحية الأصالة من تطور العمارة الدينية ، وأهم هذه الأسباب عدم وجود تنظيم ديني في الإسلام يشبه الكنيسة المسيحية . وحقيقي بطبيعة الحال أن العقيدة كان لها أثر في أشكال من المباني مثل الأضرحة أو الروضات وحتى في كثير من أشكال العمارة الحضرية.

إن فاعلية غير العادية التي تم بها إيجاد عمارة إسلامية ، كانت ترد إلى أن عمارة القرون السابقة كانت تطوع نفسها لنوع التحويلات التي تطلبها الإسلام، إضافة إلى أن الغرض الأساس للعمارة الإسلامية الدينية لا يتمثل في المحافظة على أشكال معينة أو إيجادها،

بل يتمثل في التعبير عن نشاطات معينة، ذلك أن ما أوجد المسجد كان هو المتطلبات العامة للعقيدة مثل جمع المؤمنين وفصلهم عن غير المسلمين ، أكثر مما كان البحث عن أشكال معمارية يتطلبها أداء طقوس وعبادات تفرضها العقيدة.

والنتيجة التي تترتب على قابلية العمارة الإسلامية للتكيف مع أشكال متباينة هي أن ما يميزها ليس مجموعة من الأشكال ، وليس أسلوبا ، بل هو طريقة لتحويل الأساليب ، ومجموعة من الصفات تفرض على مجموعة متباينة من الأشكال ويمكن أن نسميها "جوا معماريا خالصا" (٢٨).

وفي هذا تتجلى عبقرية الفنان المسلم القادر على التمثل والاستيعاب لفنون الحضارات السابقة ونفخ الروح الإسلامية فيها وإضفاء طابع متميز للإسلام في هذه العمارة الجديدة. ولا أدل على عبقرية المسلمين في العمارة من قدرتهم على توفير المرونة اللازمة فبالإضافة إلى المعنى التاريخي لمسجد الصحن ذي الأعمدة ، كانت له دلالة أخرى ، ذلك لأن المسلمين عندما ركزوا جهودهم على تنظيم المساحة الداخلية للمسجد بحيث تناسب الحاجات المتغيرة لجماعة في طور التوسع ، جعلوا من المسجد منشأة ذات مرونة ظاهرة وذلك بفضل بساطة تكوينه التي أتاحت إمكانية توسيعه أو تضيقه.

ففي قرطبة مثلا أضيفت ثلاث زيادات إلى الجامع الأصلي . وتوجد هذه الزيادات أيضا في جوامع الكوفة والبصرة وبغداد والقاهرة . أما المثال الوحيد الذي يمكن إثباته لحالة التضييق بين المباني الكبرى على الأكل ، فهو المسجد الأقصى في القدس (٢٩). ومن الناحية النظرية تعتبر إمكانية تعديل الشكل بما يتفق وحاجات الجماعة ظاهرة حديثة بصورة ملحوظة لم تكن معروفة في العمارات السابقة أو المعاصرة.

وفي البلاد الإسلامية التي يميل أهلها إلى المحافظة كالمغرب الأقصى نجد البهو ذا الأعمدة ظل لعدة قرون الشكل المعماري الوحيد المستعمل في إنشاء المساجد. بينما نجد في الغالب بالنسبة للبلاد التي فتحها المسلمون حديثا أو تحولت إلى الإسلام فيما بعد ، مثل الأناضول والهند، أن البهو ذا الأعمدة كان الصورة الأولى التي بني عليها المسجد ، وأن هذه الصورة ترمز دون شك لأقوى خصائص الإسلام، ولكنها كانت من البساطة بحيث يمكن فيما بعد تطويعها لأي تقليد معماري .

وفي الجمهوريات الإسلامية في جنوب الاتحاد السوفيتي سابقا نجد منشآت معمارية ذات بوابات ضخمة وذات عقود عالية مدببة، فقد خلف لنا المعماريون المسلمون بوابات حجرية مثقلة بالزخارف في مساجد سمرقند وطشقند وبخارى وغزنة وأذربيجان ، ولجئوا أحيانا إلى تزيين الأبواب بإنشاء مآذن عالية على جانبي المدخل أو على أركان جدار المدخل.

وجدران المساجد عالية كأنها الأسوار ، تتوسطها الأبواب وتزينها - أحيانا - فتحات في شكل نوافذ ذات عقود ، فإذا دخلت من الباب وجدت نفسك في صحن واسع شبيه بالفناء تحيط به البوائك نوات العقود المدببة. أما مآذن هذا الطراز فغالبها مستدير ، ومنها ما هو مضلع ذو ستة أضلاع ، وأحيانا يتفنن المعماري في التضليع ، ولا يكون للمئذنة في معظم الأحيان إلا شرفة أذن واحدة في نهايتها (٣٠) .

وتعتبر المئذنة من عناصر الإبهار في العمارة الإسلامية ، وذلك في جمال نسبها المعمارية ورشاقة تكوينها ، بالإضافة إلى أن أشكال المآذن قد تعددت وتباينت واختلفت موالد البناء فيها باختلاف موطنها ، ففي بلاد الشام نشأت الفكرة ، واحتفظ المغرب والأندلس بصورتها الأولى المربعة وفي مصر اتخذت طابعا جديدا في عصر دولة المماليك قوامه ثلاثة طوابق ، الأول مربع والوسط مستدير أو مثنى والعالي مثنى تعلوه قبة مفصصة يقال لها المنجرة أو تنتهي بجوسق مسحوب إلى أعلى، ولا يخلو طابق من هذه الطوابق الثلاثة من الزخارف الهندسية المحفورة على الحجر من خطوط متعرجة أو دوائر متقاطعة أو نجوم متشابكة ويفصل بين الطابق والآخر شرفة تحملها مقرنصات على شكل خلايا النحل.

واتخذت المآذن في العراق النظام اللولبي أو المخروطي الذي تدور حوله مرقح حلزونية، كما هو الحال في الملوية ومنازة أبي دلف أو النظام الأسطواني الذي ينتهي بقبة مضلعة كما في مآذن بغداد وكربلاء والموصل.

وفي إيران والهند اتخذت المآذن أشكالا إسطوانية تضيق أقطارها كلما ارتفعت إلى أعلى كمئذنة قطب منار بدهلي ومئذنة ضريح تاج محل بأجرا ، ويتجلى الإبهار في عمارة المآذن الإسلامية في مسجد الجامع باشبيلية وتنطق عمارة (الجيرالد) الصاعدة في إيقاعها

وكذلك زخارفها المحفورة في الحجر المخوزقات والموزعة في تعادل واتزان مع رقة وبساطة في تقسيمات رأسية رائعة (٣١).

ومن أهم ما تتميز به المآذن في هذا العصر الشرفات البارزة ذات الخمائل الجميلة المصنوعة من الجبس أو الحجر الصناعي، مفرغة تحمل على تكوينات معمارية من المقرنصات كما في جامع قايتباي ، وأعطت هذه المآذن صفة فاحصة لهذه المساجد الإسلامية بجمال وشكل وسحر، وهي ترتفع كالسهم "المسلة الفرعونية" في الفضاء السماوي الرباني ، خلفها كأنها أنرع ممتدة إلى الله سبحانه وتعالى تطلب المزيد من الرحمة (٣٢).

ويكاد تصميم المئذنة المعماري أن يكون نحتاً ، أخضعت فيه التقنية الإنشائية للتعبير الفني المعماري الذي يهدف إلى الصعود والتسامي ، فلم يأبه المعماري المسلم بالمصاعب الإنشائية العويصة التي صادفته في سبيل تحقيق فكرته الفنية التعبيرية ، فقد نل له الإيمان المصاعب وحقق المعجزات.

القصور والعمارة الإسلامية : اتسمت المنشآت المعمارية الإسلامية بالضخامة معبرة "عن طابع الحياة الحربية الخشنة" (٣٣) وخير مثال على ذلك عمائر مدينة سامرا التي اتخذت نمطا خاصا تأثرت به المدن العسكرية في العالم الإسلامي ، خصوصا في مصر والشام (٣٤) كذا مدن الثغور على الحدود مع بيزنطة وفي الأندلس في المناطق المتاخمة للممالك النصرانية (٣٥). حيث خصت بالأسوار العتيدة والأبراج والمزاغل ، خصوصا في مدن المغرب (٣٦).

وقد كان معاوية بن أبي سفيان ، أول من أنشأ في دمشق قصرا ، منذ أن كان واليا على الشام واستمر قصر معاوية يتوارثه الخلفاء الأمويون. بل إن عبد الملك بن مروان اشترى من خالد بن يزيد بن معاوية هذا القصر الذي سمي بدار الإمارة كما يروي بن عساكر (٣٧) ثم تابع خلفاء بني أمية إقامة القصور في بلاد الشام . وقد وضع الأب لامنس Lammens وهرزفيلد Herzfeld قائمة بدور الأمويين الصحراوية كما عدد سوفاجيه Sauvaget ثلاثين قصرا أمويا.

تقوم القصور الأموية وفق مخطط متشابه وشكل معماري موحد علي مبدأ السور المحيط والصحن الداخلي الذي تشرف عليه أروقة بعضها غرف في طابق أو طابقين ، ويأخذ السور الخارجي طابعا حصينا بعيدا عن الفتحات والزخارف . ومع ذلك فإن الأبراج لم تكن ضرورية لوظيفة الدفاع والتحصن ، إذ البادية كانت آمنة دائما ، بل إن سكانها كانوا موالين وأنصارا للأمويين ، ومن الممكن أن تكون الأبراج لتدعيم الأسوار من جهة ولإظهار البناء بمظهر المنعة والقوة.

وسوف تكون الغلبة للطابع العسكري بعد ذلك علي قصور الخلفاء والأمراء ، كما هو حال قصر بلكوارا الذي أقامه الخليفة المتوكل قرب سامرا (٣٨)، والذي تأثر في تصميماته بإيوان كسرى (٢٩). كانت تصميمات تلك القصور تقول علي الجانب العسكري لحراسة الحكم، فضلا عن الجانب الترفي الذي يلام متطلبات حياة الأرستقراطية .

وقد لاحظ أحد المتخصصين في الآثار أن تصميماتها خلت من الفن الهندسي نظرا لتخلف الرياضيات في هذا العصر (٤٠) بحيث لا نبالغ إذا أطلقنا علي قصور الخاصة آنذاك "القصر - الحصن" حيث امتازت بالضخامة والخشونة من الخارج بينما عجت من الداخل بمقومات حياة الإسراف والبدخ.

فإذا توقفنا عند القصور الأموية ، خاصة وأنها كانت أول قصور تبنى في الإسلام ، وأثرت بطابعها المعماري في كثير من القصور لعدة قرون. فقد اختلفت الآراء في تحديد مصادر إستحاء الشكل المعماري للقصر الأموي ، فمن قائل أنها قريبة الشبه بالطراز الهلنستي والبيزنطي الذي تجلي في دير الكهف وقعة عنتر والأندرين . أو الطراز الساساني ، أو أنها مستمدة من المنشآت التي أقامها العرب الأوائل في الحيرة وهم المناصرة الذين أقاموا الخورنق والسدير.

فلقد تحدث "هنري ستيرن" (٤١) عن أصول حيرية في طراز العمارة الإسلامية . وكان المسعودي قد وصف الطراز الحيري بدون أن تكشف الحفريات هذا الطراز، ولا نري - مع الباحث عفيف البهنسي (٤٢) - هذا الرأي غريبا ، فلقد أنشأت القصور الأموية في نفس

المناخ وطبق نفس العادات والظروف المعيشية التي كان يعيشها المنارة، ومع أنه لم يتضح تماماً شكل العمارة الحيرية ، إلا أن هذا لا ينفي الارتباط القومي والجغرافي بهذه العمارة.

وثمة رأي آخر يقول أن شكل القصور الأموية قد نشأ عند الأعراب في البادية الذين جعلوا دائماً خيامهم حول فسحة مركزية يجمعون فيها أنعامهم ، ولقد نشأت دورهم في الحضر على نفس الترتيب ، ومنها بيت الرسول(صلي) في المدينة ودار الندوة في مكة وبيوت القواد المسلمين في البلاد المفتوحة ، كما بنيت على نماذجها المساجد والجوامع والمدارس والخانات. وصاحب هذا الرأي "مارسيه" نفسه في دراسة سابقة(٤٣).

والواقع أن رأي "مارسيه" الذي عرضه في كتابه "الفن الإسلامي" ونشر عام ١٩٦٢م يتضمن رأياً مخالفاً إلى حد بعيد لرأيه القائل بتأثيرات بيزنطية وساسانية فهو يقول : "لقد تغلغل الإسلام في الحياة البيئية كما دخل حياة المجتمع وصاغت الطبائع التي نشرها شكل البيوت والنفوس"(٤٤).

كما يؤكد على أنه "عدا العادات والتقاليد وطابع المحافظة على حرمة الحياة العائلية ، تأتي الضرورات الجغرافية التي أوجبت إقامة الصحن والأروقة إذ ليس بوسع المرء أن يزهو بالتمتع بمناخ قليل القساوة وسماء معدومة الضباب مشعة في غالب الأحيان ، تحض على الحياة في الهواء الطلق"(٤٥).

ومن هنا فن العمارة الأموي هو فن أصيل نشأ في غالب الأحيان ، ووفق الظروف المناخية القاسية وبالمواد المتاحة المنسجمة مع هذه الظروف والتقاليد، واستعار متفناً في عمارته بما انتقاه من تقاليد زخرفية ومعمارية شائعة ، رومانية أو ساسانية أو بيزنطية.

ويجب أن نلاحظ أن الخلفاء الذين جاءوا بعد الوليد، لم يقيموا في دمشق بصفة متواصلة ، بل أقاموا في قصور تقع على تخوم البادية قريباً من الأراضي الزراعية ، لعدم ألفتهم التامة للحياة المدينة، ولتوالي الأوبئة والأمراض على دمشق ، وكذلك لقربهم من القبائل العربية التي تسكن البادية والتي يسعى الخلفاء يومئذ للاحتفاظ بولائها ، فضلاً عن أن هذه

البوادي كانت مدرسة للأمراء الأمويين يتكلمون العربية الخالصة من الهجينة أو الرطانة الآرامية كما يقول ابن عبد ربه في "العقد الفريد" .

لذلك فإن المنشآت الأموية في البادية والتي يطلق عليها اسم البوادي لم تكن على مستوى واحد من الاكتمال ، فلقد ابتدأت حسب رأي لامنس(٤٦) على شكل سرادق ثم تطورت ، فأصبحت تضم حماما ومسجدا ، ثم لا تلبث أحيانا أن تتوسع لكي تضم قصرا يليق بالخليفة ، ويستتبع ذلك استغلال الماء في الاستحمام والزراعة وإنشاء الأبنية وإقامة المنشآت للمزارعين والحيوانات كما هو الأمر في قصر الحير الغربي.

ولا ننسى أن المهرة من الفنانين العرب قد بلغوا الغاية في إتقانهم وفي التعقيد الزخرفي والإسراف الجنوني في مزج المنظر الطبيعي بالبناء ، وإحداث تأثير جمالي يحرك المشاعر ويهز النفوس: فدار الزينة كان قصرا ريفيا لبني عباد يشتمل بالأشجار وتكتفه الأزهار وتحيط به البساتين النضرة(٤٧) ذات الزهور العطرة والألوان الزاهية.

ونظام البرطلات التي تتقدم المجالس تشهد نظائرها في واجهة بهو الجص من قصر أشبيلية زمن بني عباد ، وسيصبح تقليدا متبعا في قصور الحمراء بغرناطة ، ونظام الأحواض الرخامية أو الصهاريج التي تتوسط للقاعات والمجالس إلى بحيرات صناعية في عصر الطوائف مثل قصر المأمون بن ذي النون بطليطلة (٤٨).

ويجب أن لا نسي دور المهتمين برعاية الفنون الإسلامية في تقدم وازدهار هذه الفنون ، خاصة وأنهم قد وفروا إمكانيات العمل ، منها الأموال على شكل رواتب أو أدوات الرسم والنقش أو ألوان وأوراق أو توفير المكان المناسب . وقد وصلنا العديد من الإشارات التاريخية حول دور رعاية الفنون في مسيرة الفن الإسلامي ، وخاصة الحكام والسلاطين والوزراء والأمراء الذين حكموا الدولة الإسلامية في عصورها المختلفة.

ولا شك أن اهتمام حكام الدولة الأموية بالخروج إلى الصحراء أدى إلى فكرة إنشاء الاستراحات والقصور الصحراوية(٤٩). وأن مجموعة هذه الأبنية كانت تخضع لعدد من الأفكار التي فرضها الرعاة القائمين على تنفيذ العمليات الفنية ، فجاءت هذه الأبنية تعكس نوى

رعاة الفن بالإضافة إلى كونها تؤدي وظيفة محددة، من هنا نلاحظ أن فوق رعاة الفن كان يظهر من خلال توجيهاته للفنان أثناء أداء واجبات العمل الفني ، أو قبل قيامه به ، فلولا حرص هؤلاء الرعاة ورغبتهم في البناء لما وجدت هذه المباني وبهذا الشكل الذي وجدت عليه. إضافة لتأثير العقيدة الدينية التي كان يعتقها هؤلاء في تغييب العناصر الفنية التي ميزت أعمال الفنان في العصور السابقة على الإسلام، وقد حاول الفنان أن يتخلص من الرموز العالقة بفنّه التي لها علاقة بمعتقدات دينية أو فكرية غير ما يعتقده راعي الفن الجديد، نضرب أمثلة على ذلك بمنتجات الخزف ذي البريق المعدني، وكذلك المنسوجات الإسلامية التي كانت تحوي قبل الإسلام رموزاً دينية ، ما لبثت أن اختفت بعد الإسلام (٥٠).

ولقد أقام عبد الملك بن مروان عام ٧٢ هـ / ٦٦٩م قبة الصخرة المقدسة ، ورصد لبنائها خراج مصر لسبع سنين. وتعتبر "قبة الصخرة" عند معظم مؤرخي الفنون ، أعظم العمائر الإسلامية في الجمال والفخامة وإبداع الزخرفة، كما تمتاز عنها ببساطة التصميم ، وتناسق الأجزاء.

وقد روعي في تصميمها أن يكون ملائماً ليحيط بالصخرة المقدسة في الحرم الشريف ، وهي تتكون من مبني حجري مثنى الشكل ، قوامه تئمينة خارجية ، وبداخلها تئمينة داخلية ، وبين التئمينة الداخلية والدائرة المقام عليها القبة رواق ، وقد خصصت هذه الأروقة للصلاة ولمرور الناس حول الصخرة.

ومن آيات الإعجاز المعماري في تصميم بناء قبة الصخرة أنه روعي فيه أن يكون في دائرة دعائم القبة لفت بسيط ، حتى لا تحجب الأعمدة الواقفة أمام الرائي الأعمدة الأخرى المقابلة في الطرف الآخر . ولذلك يتسنى لمن يدخل في أي باب من أبوابها أن يرى جميع ما بها من الأعمدة ، والأكتاف سواء فيها ما كان أمامه تماماً ، أو ما كان في الجهة المقابلة (٥١).

أما المدارس كمنشآت معمارية فلم تنتشر في بلاد الشام إلا منذ النصف الثاني للقرن الحادي عشر، وإن ما بقي منها إنما يرجع إلى عهد السلاجقة أنفسهم ، وخاصة المدرسة النظامية التي أنشأها نظام الملك في بغداد ، التي تكاد تكون أشبه بالجامعة وتخضع لنظام

معماري مختلف عما ظهر في دمشق. إن ترتيب المدارس الشامية على اختلاف أشكاله يبقى متقاربا ، فهي مؤلفة من قاعات للتدريس وحجرات للأساتذة والطلاب، ومن مصلي وميضات ، وقد تتضمن مدفنا مقببا لمنشئ المدرسة ، كما تتضمن إيوانا لممارسة التدريس في الهواء الطلق أيام الصيف.

ولقد ظهرت في بلاد الشام وفي العهد المملوكي ولأول مرة نظام المدارس المصلبة ، وذلك بابتداع أربعة أرواق على صحن المدرسة الداخلي لتسهيل تدريس الفقه حسب المذاهب الأربعة. ولقد انتشر هذا الشكل المصلب فيما بعد في المدارس المصرية التي كانت تستعمل قبلا مساكن خاصة كثيرا ما كانت تحول إلى مدارس (٥٢).

ولعل أقدم خان أنشئ في العهد الإسلامي هو الخان الذي بناه هشام بن عبد الملك عام ٧٢٨م على مقربة من قصر الحير الغربي ، ولم يبق من هذا الخان إلا بوابته الحجرية الضخمة التي أعيد بناؤها في متحف دمشق ، وقد نقش على ساكفها Architrave كتابة بالخط الكوفي في تبين اسم المعمار (ثابت بن أبي ثابت) . وتاريخ الإنشاء رجب تسع مائة، وليس بإمكاننا تحديد الوصف المعماري لهذا الخان ، ولكن الخانات الشامية تجد أشكالها المطابقة واضحة في الأندلس حيث نراها مجرد فنادق مؤلفة من نزل وسوق وصحن محاط بالأروقة ، وتفتح تحت الأروقة غرف ، ومدخل الفندق مفتوح في وسط أحد الجهات بباب عريض ، وثمة بوابة ذات قوس كبير ودھليز يسبق المدخل. ومن أمثلة هذه الفنادق ، فندق التطوانيين في فاس وفندق مخزن الفحم في غرناطة (٥٣).

أما البيت العربي التقليدي ، فمتشابه في عمارته في شرق البلاد العربية ومغربها ، فهو ذو واجهات صماء خالية من النوافذ ، ولا يكاد يتبين المرء روعة العمارة والزخرفة فيه، إلا بعد أن يزور ويدخل إلى صحنه ليرى بنفسه فسحة سماوية واسعة تتوسطها بحيرة يتدفق الماء إليها من ينابيع برونزية بأشكال حيوانية ، وتزين هذه الفسحة أشجار الليمون والنارنج ، وتحيط هذه الفسحة السماوية غرف عديدة قد يصل عددها إلى الثلاثين غرفة ، وترتفع جدران الغرفة إلى أكثر من خمسة أمتار يغطيها سقف من الأعمدة الكبيرة التي تحمل ألواحاً ملونة ، وتكتسي الجدران أحيانا بزخارف رائعة تندمج فيها أبواب الخزائن التي تحفظ بها أشياء كثيرة

من الفرش والملابس. وتنفّث هذه الغرف العديدة على الصحن لتمتّع الناظر بمشهد الصحن من جهة وبدفء الشمس ونورها من جهة أخرى.

وأبرز هذه الغرف هو الإيوان، أي الغرفة العالية السقف، يبلغ ارتفاعه ضعفي سقف الغرفة وينفتح هذا الإيوان كليا على الصحن يزيّنه من الأعلى قوس كبير مزخرف بطريقة (الأبلق) وهو حشوات من ملاط معين على حجر أو جص محفور. أما القاعة فهي صالة الاستقبال الكبيرة، وتمتاز بسقفها العالي وبأرضها المختلفة الارتفاع، إذ أن مكان الجلوس يرتفع عن مكان الاستقبال، وقد تكون القاعة مؤلفة من جناح واحد أو جناحين أو ثلاثة أجنحة ويطلق على الجناح كلمة (طراز) وهي تركيبة الأصل.

وتغطي جدران القاعة زخارف خشبية ملونة ونافرة فيها صور نباتية وزهور وفيها لوحات لمشاهد مدن وبساتين، وفي القسم المنخفض من القاعة بحيرة صغيرة يتدفق الماء فيها باستمرار، يأتيها من أعلى بعد أن يسقط على سلسيل يزين أحد الجدران. أما نوافذ القاعة العليا فهي ذات زجاج ملون أو معشق يعكس ألوانه الزاهية على جدران القاعة فيزيدها بهاء ورونقا.

إن هذا القسم من المنزل يشكل ما يسمى بالحرملك أو القسم الداخلي، وهناك بيوت كثيرة لها قسم السلامك أي قسم الاستقبال، تربطه بالقسم الآخر دهاليز ضيقة، وقد يضاف للمسكن أمكنة للخيل (٥٤). ونلاحظ أن الفناء الداخلي في البيت العربي تتجلى فيه معالجة معمارية تحجب الساكن عن جميع تقلبات الطبيعة وتترك له التمتع بالسماء وحدها، سماء الشرق وصفائه وسحره وروعته، فإن فكرة الفناء الداخلي نابعة من بذور الفكر الشرقي واستجابة صريحة لمقتضيات المناخ الشرقي. إن الفناء الداخلي أو الحديقة الخاصة التي يتجمع فيها أهل البيت تقوي من الروابط الأسرية وتزيد بالتالي الشعور بالانتماء للأرض والمجتمع، ويعتبر مسكنا مريحا يشعر فيه بالخصوصية وتوفير حديقة خاصة أو فناء خاص بكل مسكن حيث ينمو الشعور بالجيرة، ومراعاة الجار، وبالتالي الإحساس بالانتماء.

وكان الفناء في الأغلب يحتوي على فسقية داخل الحديقة، في أشكال هندسية مثنى داخل مربع، وأن شكل الفسقية هذا لم يأتي صدفة، وإنما اختير — كما يقول أحد الباحثين (٥٥) — لقيمة رمزية، فالمنزل بالنسبة للرجل العربي كان عبارة عن تكوين صغير، وباستخدام

الرمز والعناصر المعمارية للتعبير عن نظرتة الكونية كان يعتبر القبة رمز السماء، ولهذا ولكي يشد قبة السماء إلى وسط الدار ويجعل قدسيته تتسرب إلى الحجرات ، فاتاه عمل الفسقية على شكل القبة الساسانية مقلوبة لتعكس السماء الحقيقية على أسطح المياه في هذه السماء الرمزية.

هكذا توصل البدوي العربي إلى إدخال الطبيعة والكون اللذين كان دائم الاتصال بهما في حياته البدوية في الصحراء إلى البيت الحضري بواسطة الرمز وتحويل الطبيعة إلى عناصر معمارية، غير أن المعمارين يعتبرون تدفق المياه من نافورة أو سلسبيل هو في حد ذاته رمز للحياة التي يتأملها الإنسان ، إضافة إلى أنها تساعد على ترطيب الجو والهواء. وقد تميز البيت المصري بوجود مشربية ، تسمح بدخول الهواء ولا تسمح بدخول أشعة الشمس ، وعادة ما توضع المشربيات لتغطي المسطح الخارجي للشبابيك أو البلكونات أو الشمعة التي تستعمل للجلوس في الداخل والتمتع بالخصوصية وتلطيف الرياح دون التعرض لأشعة الشمس.

وتستعمل المشربيات ، التي هي معالجة مصرية إسلامية ، في الأجزاء السفلى من السكن لكسر حدة الضوء وتوفير الخصوصية ، أما الأجزاء المرتفعة فتستعمل لها مشربيات أوسع تساعد على التهوية ، ومما هو جدير بالذكر أن الوحدات المختلفة لهذه المشربيات ، أو بمعنى أدق لهذه المقاسات المطلقة لا يمكن تكبيرها أو تصغيرها ، حيث أن هذه المشربيات تستعمل لكسر حدة الضوء الناتج عن شدة الإضاءة وقد عجز معماريو الغرب عن تفهم عمق الحلول المعمارية في الشرق واقتباسهم لأشكالها دون جوهرها، فأنت استعمالهم لأشكالها — كما يقول باحث معاصر (٥٦) — إلى عكس الغرض منها، فزادت حدة الضوء في كثير من الحالات.

والمشربية تبرز عن البناء إلى الأمام كلها من الخشب الأرابيسك ، تحظى بالدقة والمهارة في صنعها وزخرفتها، كما تحجب السكان عن عيون المارة بتوزيع الضوء ، والظل على تكوينها في تدرج رائع ، يعلوها طاقات من الزجاج الملون المعشق.

وقد ظهرت المشربية في العمارة الإسلامية مرتبطة بالخصوصية ، وأخذت أشكالا عدة ، وتطورت تطورا كبيرا ، ففي القصور أخذت شكل المقصورات التي تطل على " التخبوش " وهي

الجلسات الخاصة حول الحديقة الداخلية بنافوراتها وطيورها، والمقصورة قد تكون مثلثة الشكل أو مربعة أو مستطيلة أو دائرية ، وتظهر في الوكالات والخانات التي لا زالت موجودة حتى الآن كوكالة الغوري وخان الخليلي.

وهذا الشكل من البلكونات أو المشربيات يعتبر صبغة معتدلة في العمارة الإسلامية إذ تحفظ الخصوصية ، وتعطي للسكان حرية الرؤية والمشاهدة وخاصة في الخانات والوكالات التي كانت تعتبر سكنا جماعيا للأغراب وغيرهم. ومن اللافت للنظر أن المشربية كانت تصنع من أخشاب لها خواص معينة تمتص الرطوبة، وتمنع زغلة العينين ، بل من خلال التحكم في "دائلا" المشربية يمكن التحكم في حركة الهواء، ومعالجة الإضاءة في المناطق شديدة الحرارة (٥٧).

كذلك نجد تخطيط المدينة العربية الإسلامية يتميز بالأصالة ، وإذا كان للبيت استقلاله وقديسته وارتفاع جدراته مع ضيق نوافذها وعلوها ، فإن المدينة ككل يجب أن تكون مسورة ومخندقة ومليئة بالمرافق ، وما يحكم الأمر كله هو تداخل الأشياء وتتابعها وانتشارها وتجريدها.

فإذا كان هناك تعامل مع العناصر النباتية والهندسية ، وقوامها الخطوط المنحنية والمستديرة والملتفة مع مراعاة للتقابل والتوازن ، فإن يلاحظ عدم وجود بداية أو نهاية لها، فهي تمتد وتأخذ في الامتداد لتعبر عن الأزلي ، وعن انطلاق الروح إلى ما يسمى "التآلف العذب" للوصول إلى التيه الأعذب ، بواسطة الدوائر المتعاصرة والمتحاور والخطوط المنكسرة والمتشابكة ، فضلا عن وجود المثلث والمربع والشكل الخماسي والسداسي ، كما سيتضح لنا في تلك الزخارف التي أبدعها الفنان المسلم.

أما بناء الحمامات الإسلامية ، فيعتبره بعض الباحثين المعاصرين (٥٨) استمرارا لتقاليد فن العمارة الرومانية ومثلها حمامات إنطاكية والحمامات في أقاميا وفي تدمر وفي بصري وشهبا. وتتألف هذه الحمامات عادة من ثلاثة أقسام : القسم البارد Frigidarium والقسم المعتدل Tepidarium والقسم الحار Caldrium ويقابل هذا التقسيم في الحمامات الإسلامية البراتي وهو القسم البارد ، والوسطاني ويقابل القسم

الممثل، والجواني وهو القسم الحار. أما القسم أي بيت النار فهو نفسه المسمى Hypocauste الذي يسخن مياه الحمام المنتشرة بواسطة أنابيب فخارية أو حجرية بين أجزاء الحمام .

إن أقدم حمام إسلامي أنشئ في بلاد الشام هو حمام قصير عمره الذي ما يزال قائما حتى الآن دون بقية القصر قرب البحر الميت وعلى بعد خمسين ميلا من عمان وكان موزيل Musil قد اكتشفه عام ١٨٩٨م ، ويشكل هذا الحمام حلقة مستقلة من نشوء الحمامات الشامية ، ذلك أن التقسيم الروماني يكاد يكون مطابقا في هذا الحمام ، فهو مؤلف من قاعة واسعة لخلع الملابس وثلاث قاعات للاستحمام ، الباردة والدافئة والحارة، وهذه القاعة مجهزة بأنابيب البخار ، إلا أن ثمة شخصية جديدة محلية لبناء الحمامات أخذت مكانها بالظهور مستمدة في مظهرها الخارجي من النظام الرافدي الأصيل.

ويشبه حمامات قصير عمره حمام آخر يسمى حمام الصرح، ويتبع قريبا من عمان وكان قد اكتشفه بتلر Butler عام ١٩٠٥م . ومما لا شك فيه أن أكثر القصور الأموية كانت ولا شك تحوي حمامات مماثلة مثل قصر خربة المفجر حيث زينت أرض إحدى مقاصيره بأروع الفسيفساء .

ومن هنا فإذا حرص الفنان المعماري في العصور الإسلامية على إضفاء طابع الإبهار على الشكل الذي أنتجه ، فلا نرهق أنفسنا — كما يقول باحث وناقد للفن المعاصر (٥٩) — كثيرا في البحث عن أصول بيزنطية أو ساسانية ، لأن الفنان هنا وبمعناه الشامل يقدم رؤية كاملة وشهادات على عصره فتفسيره يكمن في الفكر الذي وجهه وقيده أحيانا في مقابل الفنون السابقة في عصور ما قبل الإسلام ، فقد أحل الإسلام مبادئ التوحيد والمساواة ، والغى الصراع بين الإنسان والغيب ، وبينه وبين الطبيعة ، وبينه وبين الخطيئة، وسرعان ما تلقى المعمار والفنان هذا ، وترجمه إلى شكل ومضمون.

لم يكن المعمار المسلم ، وذلك منذ البداية مشغولا ببناء عمارة للمدن تعبر عن انتصار وطموح إلى سلطان واسع — كما جرت العادة في الحضارات السابقة — بل كان مهتما ببناء عمارة لا تنتصر لأنها لا تهزم ، والمدينة التي لا تفترق ، إنها الحق الواحد الشاهدة على

عرضية وفناء كل شيء إلا هو، فهو الحي الغالب الغني الباقي، ولذا فعندما بنى المسلمون المنتصرون في الأندلس حفروا على جدرانها عبارات " لا غالب إلا الله " .

وعندما زخرفوا العمائر الإسلامية الأموية بالفسيفساء أرادوا ألا تشبه شيئا ، فلا تـقلـرن بشيء محسوس واقعي. من هنا كان فن العمارة وعلى الفنون الزخرفية أن تعبر عن نواة دولة عالمية مترامية الأطراف متعددة الأجناس ، يقوم فيها نظام إنساني يحل فيه التواصل محل السيطرة ، وهذا يرينا كيف أن المساجد الأولى تعبر عن هذا الشكل الإنساني في امتدادها الأفقي كما وفي الغابة المترامية من الأعمدة أو التصميم المتوازن حول الصحن المكشوف. (٦٠).

أما في العصر العباسي الثاني والعصور اللاحقة عليه ، فكان على المعمار والفنان أن يعبرا عن تحولات سياسية واجتماعية جديدة ، نقصد بها الإقطاعية العسكرية التي تمثلت في مواد الجند من الأتراك والفرس في الدولة العباسية ، وقد تم الأمر نفسه بالنسبة للقواد في العصر الفاطمي تضاف إليهم طبقة التجار التي ظهرت في الفترة نفسها ، فهم سبب أساس في ظهور شكل مبهر من العمارة والفن ، شارك في ظهوره أناس غير عرب في حكم أقاليم الدولة الإسلامية كالمغول والتموريين والمماليك حينما حاولوا إيجاد عمارة وفن مبهر خاصة في الأبنية الدينية والجنائزية (التي بالغوا في بنائها وزخرفتها وإعطائها طابعا راسخا ثابتا) .

فقد استخدم هؤلاء الفنان في إنتاج وزخرفة الحياة اليومية . فجاءت تعكس جمالا بالإضافة إلى صيغها من مواد ثمينة كالذهب والفضة والأحجار الكريمة والعاج والأنواع النادرة من الخشب ، أما في المراحل المتأخرة من العصور الإسلامية فقد ظهر شكل جديد في العمارة والفنون في إيران يعبر عن قدر كبير من الترف والنعومة والثروة ، ولم ينزحوا عن هذا الشكل إلا عندما تحول رعاة الفنون ، فأصبحوا لا يملكون الثروة نفسها.

أما الأتراك العثمانيون ، فكانت محاولاتهم تهدف إلى بناء طراز معماري وفني متكامل ذي طابع متشابه يعكس قوة وامتداد الدولة ويذكر بعصور الدولة الإسلامية المركزية الأولى ، إلا أنهم ما لبثوا أن تحولوا إلى إضفاء طابع الترف على كل ما يحيط بهم (٦١).

ولا يمكن أن نغفل استغلال الفنان المسلم للمواد المعمارية الموجودة بوفرة في البيئة ، وهذا نجده واضحا في الأبنية والقصور والمساجد التي أنشأها الفنان المسلم في الجمهوريات الإسلامية الواقعة جنوب الاتحاد السوفيتي سابقا مثل تركستان وما وراء النهر وإيران وأذربيجان وأفغانستان. فمن غير المنتظر أن يتخذ نشاط البناء والإنشاء المعماري فيها كلها طراز واحدا ذا هيئة واحدة متميزة بخصائص واضحة. وإنما للرابطة هنا تتمثل في خصائص تفصيلية تتصل بالمواد المستعملة والطرق الفنية التي لجأ إليها المعماريون في علاج المشكلات المعمارية ، وكذلك في أنواع معينة من الزخارف التي سادت فيها.

ونجد بعض المستشرقين يتعمقون مثل هذه الجوانب المعمارية الدقيقة مثل ديريك هيل وأوليج جريار، وهما يعتبران أفضل من كتب عن هذا الطراز السلجوقي (٦٢) فنجد الفنان المسلم قد أحسن استخدام الأحجار ، فإن هذه النواحي كلها غنية بأنواع ممتازة من الأحجار، ما بين حجرية ورملية وجراتيتيه ورخام ومرمر وما إلى ذلك .

قال برنار بيرتسون Bernard PETERSON في خطاب إلى "جون ديريك" : "إن طبيعة الصخور هناك تمكن المعماري من إنشاء مبان تشبه الجواهر في لفتها وإحكامها . وبالفعل فإن خامات الصخور التي أنشئت منها المباني السلجوقية بديعة في صلابتها واستجابتها للنحت والزخرفة في آن واحد.

والنتيجة أن الصخور وحدها مكنت المعماري من إنشاء أعمال ذات متانة وجمال ، فالجدران والبوابات والأعمدة والعقود تقوم متينة محكمة ، والمزخرف ينقش فيها ما يشاء في إحكام ودقة، وألوان هذه الأحجار طبيعية متنوعة، تكفي وحدها لإخراج صور فنية جميلة ذات ألوان. وقد كان ذلك معينا للبناء والمزخرف على ابتكار "صناعة خاصة" Technique وصل بها إلى ذروة حقيقية من نري الإبداع المعماري على مر العصور (٦٣).

كما أن جودة الآجر الذي استخدمه المعماري هناك لا تقل عن جودة الحجارة ، فهناك وجد صناع الآجر أترية ورمالا ممتازة أجابوا حرقها ومزجها بأشكال وألوان منها في غاية المتانة والصفاء ، حتى أنك إذا أخذت في يدك آجرة منها أدهشك صفاؤها ، وإذا نقرت عليها سمعت لها رنين المعتن .

وقد أبدع المعماريون في استخدام هذا الآجر في البناء والزخرفة علي نحو لا يضارعه فيه إلا الفنانون الأندلسيون ، الذين استخدموا الآجر في بناء منشآت الطرازين المستعربين والمدجني الأندلسيين .

القباب والأقواس : إن تغطية المنشآت الإسلامية بالقباب ، وإقامة المساند علي أقواس أو عقود هو تقليد محلي قديم يرجع إلي عهد الرافدين الذين كانوا أول من ابتكر هذا النوع من التغطية والذي اقتضاه عدم توفر الحجارة الضخمة وضرورة ارتفاع السقوف والأروقة لتخفيف وطأة الجو الحار.

ولقد برع أهل الشام بإقامة الأقواس والقباب في العهود الكلاسية ، وكان منهم مختصون تولوا هذه الطريقة في التغطية علي الأبنية الرومانية، واستمر هذا التقليد ساريا في الأبنية البيزنطية ، وتكفي زيارة قرية البجوات بالوحدات في مصر والتي بناها المسيحيون في القرن الرابع الميلادي ، حيث أقاموا أكثر من مائتي منزلا وكنيسة بأيديهم من مواد محلية هروبا من اضطهاد الرومان .

وهي بنايات صغيرة كانوا يتخونها للمعيشة وكمقابر أيضا ، ولوجودهم في اللوحدات الصحراوية وهي بدون أخشاب ، فتم بناؤها بالطوب، هذه القباب اعتبرت أيضا إحدى الطرق الفرعونية في التغطية كمعابد الرامسيوم ، كما استعملت في مساكن النوبة. ثم تبنته المنشآت الإسلامية وخاصة في بناء المساجد والأضرحة والمدارس.

وتعتبر **قبة الصخرة** (٦١هـ) من أقدم نماذج القباب الإسلامية ، إلي جانب قبة قصير عمره، التي ترجع إلي عام ٧١٤م تقريبا. والشئ الجديد في تطور القباب التي انتقلت عن التقليد الرافدي ، هو طريقة وصل القبة بالجدران المربعة ، ولقد تم ذلك عن طريق مقعرات مثلثية **Pendentif** أو عن طريق الأركان **Drompe** ، وإن المرء ليتساءل هل كان ميكيل أنجلو يعرف شيئا عن قبة الصخرة ، لكنها شأنها شأن المباني العديدة من المباني العربية العظيمة الأخرى التي اعتمدت علي التنوع علي موضوع القوس ، تقف مصدرا للإلهام والتحدي، وعندما نذكر "حصن الأخيضر" المقام في القرن السابع الهجري في أواسط العراق ،

ناهيك عن العمارات العباسية الرائعة التي ما تزال بعضها قائمة في بغداد بما فيها من تراكيب للإيقاع البصري المبنية على القوس ، فإننا نجد المزيد من التبرير لهذا الهوس الخلاق بالقوس في تخطيطات الفنان العربي.

وتأتي عبقرية إنشاء القباب وجعلها حلا معماريا رائعا لكثير من المشكلات الهندسية من كون القبة في حقيقتها قوس تم استخدامه بمهارة رائعة في العمارة على مر العصور وأحسن المسلمون استخدامه وتوظيفه بنائيا ورمزيا . وقد اكتشف "ليونارد دافنشي" في بداية العصر الحديث سر القبة عندما قال أن القوس ما هو إلا قوة يسببها ضعفان اثنان ، لأن القوس في المباني تتكون من قطعتي دائرة ، وبما أن كلتا القطعتين ضعيفة جدا بحد ذاتها ، وتميل إلى السقوط ، وبما أن الواحدة تقاوم سقوط الأخرى ، فإن الضعفين يتحولان إلى قوة واحدة.

إنها ضد جميل ، هذه القوة التي "يسببها ضعفان" بالمعنى الفيزيائي الفعلي ، وبالمعنى البصري أيضا يجد المرء متعة في "السقوطين" الاثنان اللذين يقاوم كلاهما الآخر ، إن ثمة إحياء بقوة عاطفية في الخط الذي يتصاعد من الأرض وينحني من السماء لتسقط ثانية إلى الأرض ، وإن يتكاثر هذا الشكل ، فإن وقعه في الغالب أشبه بالموسيقى التي تملأ الصدر بجذل واتسراح فجائي يكاد يعجز عنه أي تحليل (٦٤).

والقبة في العمارة الإسلامية رمز للسماء ، وخاصة في عمارة المساجد والأضرحة ، فمبنى المسجد يعبر عن انفتاحه في اتجاهين بتصميمه وتكويناته المعمارية في الاتجاه الأول رأسيا للاتصال بالسماء وللإتجاه الثاني أفقيا نحو الكعبة المكرمة للاتصال بكعبة المسلمين ، وهو بذلك قد حقق الرمز باتصاله بالسماء على مستوى الجماعة بواسطة الملذنة في فكرة التسامي إلى العلا في عمارة الجامع بالملذنة . وتعتبر قباب قرطبة أقدم أمثلة القباب ذات الضلوع المتقاطعة ، وإلى مهندس الحكم المستنصر يرجع الفضل بلا شك في ابتكار هذا النوع من القباب الذي أحدث ظهوره ثورة هندسية كبرى في العالم الوسيط ، فمن قرطبة انتشر استخدام هذا النوع من القباب والقبوات في المساجد الجامعة في المغرب والأندلس في عصر الطوائف وعصر دولتي المرابطين والموحدين ووصل في جامع تلمسان وفي رباط تازي إلى

الإسراف الزخرفي، واختلطت الضلوع الزخرفية البارزة بالمقرنصات اختلاطا مذهلا في مبنيي الأختين وبني سراج بقصر الحمراء.

ومما لا شك فيه أن القباب القرطبية كان لها أعظم الأثر في إلهام الفنانين الفرنسيين في منطقة أبل دي فرانس إلى الحل المعماري الفريد الذي تكشف عنه القباب القوطية (٦٥) عندما وفقوا إلى فكرة دمج الضلوع القرطبية في القبوة المتعارضة عن طريق دعم الأجزاء البارزة من هذه القبوة الأخيرة بإدخال نظام الضلوع المتقاطعة الصلبة. ولم يلبث هذا الابتكار أن طبق في تغطية مسطحات واسعة بالكنايس عوضا عن مواضع ضيقة محصورة (٦٦).

وهنا ينحصر عنصر الإبهار في إدراك المعمار المسلم لأصول الجمال الناشئ من تشابك الضلوع وتقاطعها هندسيا حيث تؤلف شكلا نجمية متناسقة ، وعبر المقرري في كتابه "فتح الطيب" عن هذا الإبهار بقوله: "وظهور القباب مؤلفة وبطونها مهللة، كأنها تيجان رصع فيها ياقوت ومرجان" (٦٧).

ومن هنا لم يكن غريبا أن يأتي المعماري القدير "حسن فتحي" بعبقريته المعمارية في منتصف هذا القرن ويستغل تلك الحلول الفريدة التي تقدمها القباب، فكانت الزوايا والأسقف المحلية أو المقببة التي استعملها في عمارته عنصرا رئيسيا أو العنصر الرئيس الأوحده في تغطيتها، حيث يرى لها مزاياها الفريدة ، فهي تعكس أكبر قدر من أشعة الشمس ، كما توفر قدرا من الظلال والظل، الأمر الذي يخفف من الأحمال الحرارية في الداخل ، ومن ناحية فإن هذه الأبنية أو القباب تعمل على زيادة ارتفاع الجزء الأوسط من السقف من الداخل الأمر الذي يساعد على امتصاص الجو الحار الذي يرتفع إلى أعلى ، كما أن حركة الهواء تزيد على الأقبية والقباب.

وقد نجح المهندس الكبير "حسن فتحي" في استغلال القباب في عدد كبير من المنشآت التي أقامها ، وكان يود تعميم هذا التصميم ، في كثير من المدن والقرى المصرية والعربية لمناسبتها لأجواء العالم العربي الحارة. ذات الشمس الساطعة طوال العام. إن أبسط جملة يمكن أن نلخص بها لأفكار "حسن فتحي" هي تلك الجملة التي كان يرددتها دائما "إن منزل أبي كل خطوة فيه لها معنى .. ومنزل العم السام كل خطوة فيه ثمنها دولار".

لقد كان يهدف إلى إعادة تأصيل فن العمارة، في اتجاه التأكيد على شروط وظروف الحياة الإنسانية - خاصة حياة هؤلاء الذين يعانون من الفقر - واحتياجات الريف الفقير على وجه الخصوص .. حيث كان ينظر دائما من منظور الاستمرارية والتتابع، ودون انقطاع عن الماضي، بعكس الحركة الحديثة لفن العمارة التي أدت إلى طراز جديد للبناء القبيح الذي يخرج عن رغبة الناس الغريزية وهي الشعور بأنهم في بيوتهم وعلى راحتهم في كل ما يحيط بهم، بدلا من الشعور بأنهم ضحايا قوى لا تقف إلى جانبهم، وهي قوى تتحدث لغة غريبة .. حيث ارتبط فن العمارة الجديدة بشكل متزايد بتدمير كل ما كان مريحا مألوفًا ومحبوبًا .

إننا نجد لديه مبادئ وأسس لها علاقة حميمة ومتصلة بطرازه في عمارة القرية التي يمكن اتباعه في أي مكان في العالم دون أن تبني بنفس الطريقة . ولننظر خلف قبابه الطينية وأبهائها لنجد المزيد من ألوان الدقة والرقعة المعمارية .. وهناك على سبيل المثال في الفراغات والمساحات بين المباني تنويعات مناسبة لا نهاية لعددتها وربما كانت خافية عن الراي .. لكنها تعطي إشباعا واكتفاء للذي يستعملها بطريقة ، ربما لا يكون حتى واعيا بها، باستخدامه للطوب اللبن .. ليس لمجرد الولوج بالقديم البدائي ، أو بمجرد توليف واختيار لمجموعة من النظريات القديمة ، أو مجرد ولع بطريقة بدائية في الحياة ، لكنه اختارها في إطار الاستخدام العلمي الدقيق للمواد الخام المناسبة، والتي في متناول اليد في البيئة، وهي مواد ذات علاقة بتكاليف البناء للمساحة السكنية ، الحضرية في مصر.

ويرى "ج.م. ريتشارد" أن هذا أفضل من استيراد تكنولوجيا غريبة باهظة التكاليف وغير ضرورية وغير ملائمة مناخيا" (٦٨) . كانت عمارة حسن فتحي (٦٩) تتميز بالتشكيل المتوازن والفراغات المتتابعة ، والنسب الجميلة ، والتعبير التلقائي من مادة الطين ، وطريقة الإنشاء التي توازرها الأقبية والقباب في صور متجانسة ، لينة الخطوط، تخضع لعلاقات صوتية مبنية على المبادئ الطبيعية للذبذبات ولم يكن حسن فتحي مفتونا بالأشكال الحديثة ، وعرف فن العمارة بأنه من أجل الإنسانية ، ولم يكن هذا مجرد تأكيد لحقيقة بسيطة ، لكنه كان اختيارا نموذجيا بمعنى فن العمارة ودوره في المجتمع فقد ربط بوضوح واتساق (الصدق الثقافي) كموضوع رئيسي لرسالته، ورفض العمارة التي لا تكون فطرية ، ونابعة من أهلها ، وذات الجذور التي تتحرر من التكنولوجيا العامة أكثر من الإنسانية العامة، بمعنى أن فن

العمارة هو من أجل الإنسانية ، وهكذا كانت وظيفته في الحضارة الإسلامية ، وأن البشر ليسوا كائنات لا تتغير ، ويحتاجون إلى فن عمارة يجب أن يتجاوب ويلبي احتياجاتهم النفسية والثقافية كما يلبي احتياجاتهم الطبيعية والفسولوجية .

لذلك عارض عناصر "العالمية" التي كانت تحاول أن توحد العالم في نموذج عام للحياة مشتق من التكنولوجيا العامة، وذهب بعيدا في معارضته للأنماط الغربية، متمسكا بترائه الثقافي الذي كان يعتبره جزءا هاما من شخصيته . فمعارضته للعالمية لذاتها كفكرة للتجاسس تفقد البشر شخصياتهم المستقلة ، وأكد - في دفاعه عن الأصالة الثقافية - أن هناك بالضرورة ثقافات غير قابلة للتبادل.

وهو بهذا المعنى يعني أن العناصر الثقافية الأساسية تطورت في تجاوبها مع الحاجات النظرية بينيا ونفسيا، وأن هذه العناصر لا يمكن أن تزرع أو تنقل أو تستتب من ثقافات أخرى أو بيئات أخرى إذا لم تكن مناسبة ومتوافقة معها من الناحية الثقافية (٧٠).

لقد أسهم في نشر الحداثة ، وفي الانفصال عن التراث في العمارة ، ظهور تقنيات حديثة ومواد إنشائية وزخرفية لم تكن سائدة في عمارة التراث ، مما دفع حسن فتحي لإعلان الحرب على هذه التقنيات والمواد دفاعا عن العمارة التراثية. فهو ينادي بالعودة إلى الطين عوضا عن الأسمنت ، لأنه المادة المتاحة والرخيصة ، ولأنه المادة الأكثر رعاية للإنسان ، فهو أقل نقلا للحرارة من الأسمنت ، وأكثر حماية لصحة الإنسان .

ولقد مارس حسن فتحي تجاربه في فوائد الطين للبرهان على آرائه ، وفي منشأته الطينية في مدينة القرنه أثبت فوائد الطين في عمارة الفلاحين ، الذين أقاموا بيوتهم ومنشأتهم العامة باللبن والآجر بعيدا عن كل أدوات العصر ، ولم يكن بين أيديهم سوى الخيط ، به يقيسون ويحدثون الشاقول والقوس والقبه ، بل لقد أقاموا الأقواس والقباب دونما قوالب خشبية ووصلوا ألواح البناء بملاط تقليدي من القصب . وإذا كان تحاشي الإسمنت والحديد والأدوات والتقنيات العصرية ممكنا في بيوت الريف ، فهل نستطيع متابعة هذا التحاشي في بيوت المدينة وعمارات الصفوة. يذكر الباحث عفيف البهنسي (٧١) أن المنشآت التي صممها ونفذها حسن فتحي كان أكثرها خارج الريف، بل كانت قصورا للصفوة ، واستطاع مع ذلك أن يقدم عمارة أصيلة ومعاصرة لسبب بسيط ، أنه كان يقود عمليات البناء بنفسه مع معلم من

الفلاحين يسيران جنباً إلى جنب في متابعة التصميم والإنشاء ، فكان هو العصر بعلمه وثقافته الأكاديمية ، وكان المعلم البسيط هو التراث بتقاليده وببساطته وعفويته.

مما يقودنا للقول بتعاون التقنيات والتقاليد ، ويتأخر المواد الطبيعية في العمارة الحديثة ، وإن كان لابد من تقنيات العصر لتلبية حاجاته ، فإن التقاليد والهوية هي الإطار . ولكن حينما نفتقد المقياس الإنساني فلا معاصرة ولا أصالة.

وبقدر تأثر حسن فتحي بالتراث المعماري الإسلامي ، فقد تمكن من الاستفادة من الرؤية الغربية للفن الهارموني في الموسيقى الكلاسيكية والرومانسية وفي التشكيلات المعمارية، لاسيما تلك التي توفرها التكوينات الفراغية والحجمية للقباب والأقبية والعقود التي أصبحت عناصرها هامة في عمارته، وقد استطاع أن يجعل من شخصية المكان وعمارته الإنسانية تعبيراً بالكتلة والحركة والفراغ عن الخير والحنان والجمال العام للأمة، لذلك لم يكن تجانس المكان والبشر مجرد موسيقى مجففة ، وإنما موسيقى متدرجة الحركات وعالية بقدر محليتها ، جميلة بقدر تواضعها وبساطتها(٧٢).

والإيقاع يوصف بأنه كم التدفق الذي نقيس به مدي الحيوية أو الخمود في الشعر والموسيقى أو أنه تيار الحياة الذي يسري في كيان الصياغات بقدر من شأنه أن يطرق عتبة مشاعرنا ليثبت وجود. ويكشف عنصر الإيقاع في مجال العمارة عن نوازع مبدعيه ، فاستخدام المنحنيات المراوغة برعوس أهمة الكرنك ، ولقباب مساجد بلاد الشرق يدل على سحر البيئة ، وعلى تجاذب الشرقيين الصوفي نحو أبواب السماء ، واتضباط التربيع، في رحاب ساحات المعابد دلالة على مدي اتضباط الطابع الموسوعي للفكر الإغريقي ، واستخدام الرومان لشكل القوس النصف دائري علامة على مدي الصلف وشدة الاعتداد بالنفس، وشكل ارتفاع الانسياب الحلزوني في نوافذ البيوت ببلاد المغرب هو الذي يكشف عن مدي طموح المغربيين(٧٣).

وهكذا يمكننا أن ندرك تلك العلاقات الخفية التي تنشأ بين مختلف الفنون ، ولذلك كانت علاقة العمارة بالشعر والموسيقى موضع دراسة في العصر الحديث ، ويمكننا أيضاً أن نستشف علاقة العمارة بالفلسفة ، حين نحاول قراءة الفلسفة المختلفة خلف العمارة الإسلامية

، أو قراءة ما توحى به هذه العمارة من فلسفة ورؤي فكرية أو روحية مستمدة في الأساس من الإسلام كوحى إلهي

الهوية والعمارة الإسلامية : ولا ينبغي أن ننسى هوية العمارة الإسلامية ، التي فرضت طابعها على كل العمارة الإسلامية في شرق العالم الإسلامي وغربه ، وطبعته بطابعها المميز. فإذا تسائلنا عند البحث عن هذه الهوية ، وهل تبدو في قوام العمارة بوصفها سطوح وفراغات وخطوط وانحناءات وشراشيف وأدراج وأعمدة، أم من خلال الزخارف اللاصقة على جدرانها وواجهاتها مما نراه مثلا في قصور غرناطة ؟

لقد اتجه أكثر المماريين — وهذا ما لاحظته بحق الباحث عفيف البهنسي (٧٤) — نحو الظاهر الزخرفي ، فرأوا العمارة العربية من خلال الزخارف المتمثلة بالقرش والفسيفساء والمقرنصات والأفاريز والخطوط الجميلة ، وكثيرة جدا هي المنشآت الحديثة التي ادعت الأصالة بإضافة هذه العناصر الزخرفية على بناء حديث مستوحى من العمارة الحديثة .

بيد أن المعمار الكبير "حسن فتحي (٧٥) — وكما مر بنا — دعا منذ الستينات إلى الاتجاه نحو العمارة الهوية من حيث هي كتل وفراغ، بدءا بالعمارة الريفية التي ينشئها الفلاحون الفقراء. والتصميم المعماري ليس هو العمارة الداخلية ، ولكن الفعالتين تتفاوتان وتتداخلان لإنشاء العمارة ، سواء كانت عمارة بورجوازية مدنية أو كانت ريفية.

والسؤال الثاني يتعلق بمفهوم الهوية المعمارية ، وعلاقتها بالأساليب والطراز ، فكيف نحافظ الهوية على وحدتها في نطاق أشكال مختلفة باختلاف المكان والزمان وباختلاف السلطة السياسية والاجتماعية والدينية ؟

ويسهل الجواب على هذا السؤال إذا اعتبرنا العمارة لغة مجسدة تحمل دلالات روحية ومادية ، وتقوم بوظيفة إنسانية اجتماعية بأساليب مختلفة ، شأنها في ذلك شأن اللغة التي تحمل دلالات مماثلة وتقوم بوظيفة إنسانية حضارية.

وتتجلى هوية الأمة من خلال وحدة اللغة والثقافة والعقائد ، وتعكس هويتها على العمارة والفنون والتراث . وتستمر هوية العمارة باستمرار هوية الأمة ، وتتطور بتطورها ، وتنهض بنهوضها وتتفكك بتفككها. ولذلك فإن البحث عن هوية العمارة ، هو بحث عن هوية الأمة ، وبالمقابل فإن فن العمارة يكشف عن هوية الأمة التي أفرزت هذا الفن أو ذلك.

ولأن هوية الأمة لا تتمثل بفصائل الدم ، بل تتمثل بمعطيات الحضارة ، فإن قراءة تاريخ العمارة يجب أن يبدأ بقراءة تاريخ حضارة الأمة ، لأن بناء العمارة هو جزءا من كيان الأمة ، وبهذا المعنى فإن هوية العمارة تعني انتماء هذه العمارة إلى حضارة معينة خلقتها أمة معينة.

ومن هنا يؤكد الباحث عفيف البهنسي (٧٦) على الاعتراف أن قطعة طويلة الأمد حدثت بين ثقافتنا وبين تاريخنا الحضاري ، أورثت جهلا بالتراث ورفضاً له ، وحققت فرصاً لتسرب الثقافات الوافدة والدخيلة التي غيرت شكل الثقافة الحديثة وعبئت بجوهرها ، وهكذا أصبحت عمارتنا غريبة عنا ، وأصبحنا غرباء في مدننا التي تجردت عن هويتها الأصلية ، وأصبحنا في بيئة هجينة ، غيرت من عاداتنا ومن أنواقنا وثقافتنا.

ويتساءل الباحث ، إذا كان التاريخ صيرورة ، وإذا كان لابد لكل قديم حديث وإذا كان العصر الذي نعيش أكثر انفتاحاً على ثقافات العالم ، وأصبحت التقنيات الحديثة وأساليب الفن والعمارة جزءاً من عولمة الثقافة ، يتساءل كيف نستطيع تحقيق انتماء حضاري قومي في العمارة الحديث ؟

إن عاملاً مشتركاً بين الأصالة والمعاصرة في العمارة خاصة ، هو المقياس الإنساني ، فإذا استطاعت المعاصرة كما هي الأصالة أن تحافظ على هذا المقياس ، فإن التآخي بينهما يصبح ممكناً. وتتجلى المقياس الإنساني في تمثل القيم الروحية والقومية والمادية في العمارة المعاصرة ، فالمعاصرة ليست انتهاكاً للهوية ، وإلا فإن التعددية التي هي طابع الإبداع ، تنسحب من كيان العمارة العالمية ، لتصبح عمارة واحدة تمثل إقليماً دولياً واحداً . إذا بتعدد الهويات المعمارية نستطيع الحديث عن عمارة عالمية ، أما فرض هوية محددة على عمارات العالم ، فإنه ينفي العالمية ، ويبقي على عمارة واحدة مهيمنة عالمياً.

والخلاصة أن المسلمين تمكنوا في فن العمارة والذي غطي مجالا جغرافيا واسعا امتد من إسبانيا (الأندلس) إلى بلاد البنغال ، ومجالا تاريخيا بدأ في نهاية القرن السابع للميلاد حتى أوائل القرن التاسع عشر فأصبح مدرسة عالمية في البناء تتضمن مدارس وطرز فرعية كثيرة يتوفر علي دراستها كثير من الباحثين في الشرق والغرب علي السواء.

وقد أصبحت هناك حقب معمارية تاريخية وفنية مثل العمارة الأموية والعمارة العباسية والعمارة العربية للشرق أوسطية والعمارة المغربية والعمارة الأندلسية والعمارة العثمانية ، تحمل كل منها بصمات خاصة بتلك الحقب التاريخية التي استغرقتها وتحمل طابع المكان والظروف الجغرافية والثقافية التي سادت فيها.

ومن هنا لا يكون غريبا أن نجد كثيرا من الطرز لمختلف العمار الإسلامية سواء كانت مساجد أو قلاع أو قصور أو مدن إسلامية كاملة تعبر عن خصائص فنية وجمالية وتاريخية مثل الطراز الأموي أو العباسي أو الفاطمي أو السلجوقي أو الأيراني المغولي أو المملوكي أو الصفوي أو المغربي الأندلسي أو التركي العثماني.

وهذا الانتشار الواسع لرقعة الفن الإسلامي في كل بقاع العالم الإسلامي ، وكما تبدي في العمارة الإسلامية الضخمة لأول وهلة لأكبر دليل علي عبقرية الإنسان العربي والمسلم ، وسمو روحه، تلك العبقرية والسمو اللتان استمدهما من روح الإسلام فسرت في كل إنشاءاته وصبغت كل أعماله ، وكان في أول نشأته يرتكز علي العناصر المعمارية والزخرفية التي تتفق وروحانيته ، فخرجت منجزاته تكاد تشبه بعضها بعضا في سائر البلاد العربية الإسلامية مع شئ من التباين اليسير الذي تحمله كل بيئة وتختص به مواهب أهلها الموروثة إنشاء وعمارة وزخرفة وخبرة وتقاليد.

وعلي الرغم من تأثر هذا الفن بفنون البلاد التي فتحها المسلمون، وخاصة الأساسيات منها والبيزنطية، فإنه قد استبعد منها الجوانب الأسطورية وفنون المحاكاة الشكلية أو الخاصة ، ثم عالج فنونها التجريدية بما يتفق مع تعاليم الدين الإسلامي وروحه

وفلسفته ، وطبيعة الرقعة العربية. وبذا تميز الفن العربي والإسلامي بقسماته عن الفنون التي تأثر بها وعن باقي الفنون الدينية.

فإن المسلمين في عصور انتشارهم استنبطوا نظاما معماريا متكاملًا من التشكيلات والتراكيب المعمارية والزخرفية التي تكون في مجموعها الطراز الإسلامي الموحد في روحه وطابعه. فجاءت تلك العمارة العربية الإسلامية تعبيرًا جماليًا لدى الإنسان من رؤية فريدة ومتميزة تجاه الواقع والمساحة والزمن والتاريخ بل والأمة نفسها وأيضًا نحو ارتباطه العضوي بكل هذه العوامل على ما سنبينه في حينه.

ومن هنا لا نعدم أن نجد مستشرقًا منصفًا مثل "جاستون فييت" يقول: "إذا كان معيار الأصالة في أي طراز من طرز للمعمار هو أسلوب الفراغ ، فإن تصميم الجامع هو النموذج الذي يعبر بوضوح عن جوهر عقيدة الإسلام بصفته دينًا أصيلاً له شخصيته المتميزة".

وكذلك نجد المستشرق "بوركهارت" الذي يحدثنا عن الرمزية في العمارة الإسلامية في مؤلفه عن "الفن الإسلامي" حيث يجعل من الكعبة الأصل الذي أُنبت عليه كل تقاليد العمارة في الإسلام ، فالكعبة من حيث الشكل والصفات هي النموذج الأول للفن الإسلامي، إذ تعبر عن جرثومة هذا الفن على مستويات الرمز الداخلي والشعائري والوثيقة الصلة بالشكل. فهي حلقة الاتصال بالنسبة للديانات السماوية الأخرى التي تنبثق منها كما تنبثق الفروع من أصل الشجرة.

وعن طريق الكعبة بصفاتها النقطة التي يتجه إليها المؤمنون في الصلاة، والمركز الذي يرمز إلى اتحاد الإرادة الإنسانية والكونية، والقلب الذي يعبر عن الوعي بالوحدانية الربانية ، ويربط المؤلف بأستاذية فذة بين كل مساجد الإسلام والكعبة ، ويجعل العمارة الإسلامية في كل أنحاء العالم وكأنها بناء واحد إن لم يكن إدراك وحدته الكلية على مستوى المنظور ، فإنها تكون ممكنة على المستوى الروحي، أي من منظور التأمل العقلائي الصحيح.

فالجامع ليس فيه مركز مقدس كالكنيسة والمعبد، وذلك أن المحراب يقتصر دوره على تحديد اتجاه القبلة، والساحة في المسجد تحيط بالحرم المكي . وهكذا فعندما تحولت بعض

كنائس الشام إلى مساجد جعل امتدادها الطولي عرضا في اتجاه القبلة، وبذلك أصبحت أعمدة الأروقة تعطي شعورا بالراحة، وهو ما يتفق مع فكرة السكون وليس الحركة ، وهي حالة التوازن التي تعبر عنها العمارة الإسلامية في كل أشكالها بسبب اتجاهها نحو المركز الأرضي ، وهذا ما يظهر في جامع دمشق بشكل جلي (٧٧).

وجدير بالذكر أن مطالع القرن التاسع عشر الميلادي ، قد شهدت لحظة الأوساط الأوربية إلى أهمية الآثار الفنية الإسلامية ، ولا سيما الآثار المعمارية. وكانت أسبانيا أول البلاد التي أثارت هذه اللفتة فأدى ذلك إلى إنتاج مؤلفات ضخمة في مجلدات كثيرة.

وأول رائد في هذا الميدان "جيمس كافانا ميرفي" بكتابه الذي عنوانه "الآثار الإسلامية في أسبانيا" وهو كتاب يتميز حماسة لكل شيء إسلامي ، لا بتصويراته الجميلة للمباني الإسلامية وزخارفها وكتاباتاتها فحسب ، بل بعنايته بصفحة العنوان حيث سجل المؤلف السنة الهجرية (١٢٢٨هـ) إلى جانب السنة الميلادية (١٨١٣م) التي تم فيها طبع الكتاب ، ثم أتى من بعده كثير من الأسبان مثل دولاورد ، وجيرو دالبراتي، وجول جوري، وأوين جونز وغيرهم ، وحوالي ذلك الوقت كانت فئة أخرى من المؤلفين الذين امتدت بحوثهم إلى الآثار الإسلامية بجزيرة صقلية ، وذلك عن طريق بحوثهم في الآثار الصقلية عامة.

ويرجع المستشرق "إنتجهاوزن" (٧٨) السبب الذي أثار هذا الاهتمام الجديد بالآثار الإسلامية إلى الحركة الرومانتيكية (أي الإبتداعية) بما أثارته من الاهتمام بمعرفة المدن السابقة البعيدة عن زمنها ومحيطها .

وثمة دافع آخر ليقظة الأوساط العلمية الأوربية إلى دراسة الشرق وفنونه وآثاره ، وهو دافع التوسع الاستعماري والسياسة العسكرية في العصور الحديثة ، تجلّى هذا واضحا في إحضار نابليون في حملته على مصر جماعة من العلماء لبحث شئون البلاد المصرية بحثا شاملا، إذ أعد أولئك العلماء رسومات تخطيطية للمدن ، والمباني، والعمائر الأثرية ، ورسوموا مناظر معمارية للشوارع والحارات، والمساجد ، والنقوش ، والنقود، ولم ينسوا أن يعملوا صوراً توضيحية لأنواع الصناعات القائمة بمصر وقتذاك .

ونتج عن هذه الأبحاث كتاب "وصف مصر" في تسع مجلدات ، وعشر أخرى للرسوم والصور التوضيحية، وأطلس للخرائط الجغرافية ، وهذا الكتاب في مجموعه هو القاعدة الحقيقية والمنبع الحقيقي لمعرفة الآثار الإسلامية.

وفي أواسط القرن التاسع عشر الميلادي ظهرت دراسات تفصيلية في العمائر والمخلفات الإسلامية التي كشفت عنها جهود القوامين علي الآثار الإسلامية ، وهي دراسات قام علي معظمها مهندسون ومعماريون ورسامون ، مثل جهود "باسكال كوست" في كتابه "الهندسة المعمارية الإسلامية" وأعقب كوست كتابه هذا بسلسلة من الدراسات في الهندسة المعمارية الإيرانية ، بالاشتراك مع المصور "فلاندان".

ثم امتدت هذه الجهود إلي الآثار الإسلامية في مصر في مؤلفات "بورجوان" (١٨٧٣-١٨٩٢م) وكذلك "يريس دافن" (١٨٧٧م) وهي مؤلفات لا تقتصر علي العمارة فحسب ، بل تشمل مختلف الفنون الصغرى ، فضلا عن دراسة تفصيلية دقيقة للأشكال الهندسية في الزخرفة المعمارية (٧٩). ولا تزال الدراسات قائمة تحاول التعمق في فهم آثار العمائر الإسلامية وفلسفة بنائها سواء من قبل المستشرقين أو من قبل علماء وفناني العالم الإسلامي.

الفصل السادس

الخط العربي والرقش (الأرابيسك)

" له شاهد إن تأملته . . . ظهرت علي سره الغائب".

الخط العربي .

إن الدين الإسلامي قد أولى أهمية فائقة للقراءة والكتابة وكأتهما من بعض متممات وعي الإنسان المسلم بدينه ، ومن بعض مستلزمات تعميق إيمانه به ، وفي القرآن الكريم غير آية قد جاءت علي ذكر "القلم" تكريماً له "اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم" بل وحتى القسم به " والقلم وما يسطرون" .

وإن النبي محمد صلى الله عليه وسلم والخلفاء الراشدين ، ومن تولى أمر المسلمين بعدهم لم يكفوا عن الحث علي ذلك ، فبالحرف العربي يدون وينتشر القرآن والإسلام، وبه تناقلت مشارق الأرض ومغاربها أحاديث الرسول ، فخرج الخط بذلك عن مجرد كونه وسيلة تعبير وإيصال إلى غاية في التفاضل علي غيره من الخطوط بتلك القدسية التي عززت من مكانته ، وأوثقت الصلة بين جماله ودلالته اللفظية والمعنوية ، فهو كما يقول الإمام علي : "من أهم الأمور وأعظم السرور". وصار للمجيدين في صناعة للكتابة فضل الدالين علي الخير والإيمان.

الأصل التاريخي للخط وتطوره:

يرجع أكثر من باحث أن الخط العربي الحالي منحدر من أصول سريانية (آرامية) عن طريق الأنباط ، وفي "روح الخط" يرجع الخطاط " كامل بابا "، أصل الخط العربي إلى النبطي أيضاً وفي مقال تحليلي بعنوان "الكتابات القديمة" استعرض سيد فرج راشد (١) أصول الكتابة العربية علي ضوء النقوش المكتشفة وبين بدايات الخط العربي اعتماداً علي ذلك ، مفسراً ما

جاء في نقوش "مدائن صالح، وحران ، ولم الجمال" وخلص بعد ذلك إلى أن الكتابة العربية هي نتاج تطور الكتابة النبطية ، وأنها تحمل كثيرا من مقوماتها وخصائصها في الأصوات والقواعد والمفردات ، ومؤدي هذا كله أن الخط العربي نشأ ونبت في شمال الجزيرة العربية ، ومن المرجح أن تكون الكتابة النبطية قد انتقلت إلى الكتابة العربية في القرن الخامس الميلادي (٢).

بينما يرى ابن خلدون في مقدمته أن الخط العربي نشأ في اليمن ومنها انتقل إلى الحيرة ، ومنها إلى قريش ، أي أنه يعود إلى الخط المسندي الحميري (٣) . ومن مقارنة الخطوط القديمة ، الجنوبية والشمالية، نجد بعض اللمحات والتشابه في بعض الحروف ، ولذلك فالكتابة التي ظهرت في الجزيرة العربية ، والتي أطلق عليها اسم خط الجزم ، كانت وليدة تفاعل طويل، عبر رحلات للتجار العرب بين الشمال والجنوب.

ولما كان الخط المسند أكثر صلابة وقساوة من الخط النبطي ، فقد ترجعت الكتابة به ، وخاصة أن هذا الآخر كان أكثر ليونة ، والأسهل استخداما ، ومنه استفاد عرب شبه الجزيرة قبل الإسلام وبعده في تطوير كتابتهم. ومن القساوة إلى اللين تطور الخط العربي ، فقد ظهر الخط الكوفي المشوب بلمسات من زوايا الجزم ، مع تطور كبير في رسم الحروف ، مقربين بشكل واضح من طريقة الكتابة النبطية حيث بدأت الحروف تلين منذ صدور الإسلام ، حيث كان يكتب الوحي ، وكذلك الرسائل بخط يميل إلى الصلابة مع شيء من اللين في بعض حروفه وهو شبيه بالكوفي ، ويمكن أن نقول : إن الخط الكوفي المعروف قد تطور من هذا الخط ، لأن معظم الحروف التي كتبت بها رسائل الرسول العربي صلى الله عليه وسلم والولاية المسلمين في صدر الإسلام كانت من هذا الخط (٤).

غير أن الميل نحو التسهيل والتوضيح في الكتابة جعل بعض الكتاب والخطاطين يطورون كتابة الخطوط بشكل لين تكثر فيه الانحناءات ، وتقل فيه الزوايا الحادة ، حتى بدأ يتمايز تدريجيا ، خط أقرب إلى النسخي في عهد بني أمية ، وخصوصا بعد أن أصبحت الكتابات العربية في عهد عبد الملك وابنه الوليد .

ومما لا شك فيه أنه كان لعملية التعريب دورا كبيرا في الاعتماد على تطوير الخط العربي . وفي هذه الفترة طور النسخي القديم ، إضافة إلى تطوير الخط الكوفي أيضا، بحيث أصبح هناك نوعان من الكتابة أو قلمان ، كما يقول القدماء. وفي عهد بني أمية ظهر بعض

للكتبة الخطاطين ، منهم خشنام ، وخالد الهجاج ، وقطبة المحرر وغيرهم من الذين جودوا في كتابة النسخي القديم ، فظهرت أربعة أنواع هي : الجليل ، والطومار ، والثلاث ، والنصف . ويعتقد أن قطبة المحرر هو أول من أبدع في تطوير الخط العربي (٥).

وفي ذلك العهد أضيفت النقاط إلى بعض الحروف لتفادي اللحن الذي شاع بين الناس ، وكان ذلك علي يد أبي الأسود الدؤلي ، استنادا إلى بعض الترقيشات القديمة (أي التنقيط) . وفي العهد العباسي الأول انتقلت جودت الخط العربي من الشام إلى العراق ، وأصبحت بغداد مركزا مهما لتطوير الخط العربي ثم انتقل مركز الحضارة العربية إلى القاهرة بعد سقوط الدولة العباسية ، فأجاد الخطاطون في مصر ، وأضافوا تحسينات كثيرة ، فصار الخط علي أيديهم في مستوى عال من الجودة والدقة (٦).

كما جود الخط في أماكن أخرى في المشرق والمغرب العربيين ، فظهر الخط المغربي الذي نشأ في القيروان والأندلس الذي انتشر في الأندلس . فإذا توقفنا عند نوع من الخطوط العربية الهامة كالخط الكوفي ، فإننا نجده خطا غنيا في مضامينه الفنية والجمالية ، ولعل غنى الخط الكوفي في سعة انتشاره وكثرة أنماطه وأنواعه التي تعود إلى تلك العاطفة الدينية التي يكنها المسلم للخط ، والتي تدفع بالخطاطين باستمرار للإبداع فيه ، والتذكير بكونه الخط الذي واكب ولادة الدين الإسلامي ، وبدأت بأشكاله المزواة البدائية انتشار القرآن الكريم في أوائل سنوات الهجرة ، ويوم أن اصطلح على تسميته بالخط الكوفي في فترة متأخرة ، كان قد استتب أمره ضمن نسخ زخرفي رائع ، وذلك بدءا من القرن الثامن الميلادي وإلى حين شهد أروع ازدهاراته في القرنين الرابع عشر والخامس عشر.

ويرى "نكس" الخبير في الفن الإسلامي بأن من الممكن اعتبار "الخط الكوفي إحدى الوسائل العظيمة التي استخدمت لنشر الدين الإسلامي في كل العصور" خاصة بعد أن انتدب كبار الخطاطين المسلمين أنفسهم للقيام بهذه المهمة الشريفة.

وقد شهدت فترة حكم المماليك في مصر تكريسا لا مثيل له في خط المصاحف والعناية بزخرفتها وعلي أيدي خطاطين ملمين بأصول الخط كابن الوليد ، تلميذ الخطاط "ياقوت المعصومي" ، والزخرفي أبي بكر صندل ، وابن مبدور وغيرهم ممن أغنوا تلك الخطوط بما

يحيط بها من زخارف علي جانب كبير من الدقة والرهافة ، وثمة زخارف مدت بأصولها إلي تأثيرات خارجية سرعان ما أصبحت جزءا من الأرابيسك الإسلامي.

إن الخط العربي كشكل ، كان طوال رحلته عبر القرون الماضية ملتقى حوار مستمر بين العلم والفن ، يعمق وعينا بهندسته ، ويرهف حسنا بجماليته ، ويرغم العين علي تتبع كل حرف من حروفه وكيفية تداخل بعضها ببعض بما يغير مراكز اللوحة باستمرار فيخيل إليك "أنه يتحرك وهو جامد" وفي ذلك خصيصته التشكيلية الرائعة.

ويتميز الخط العربي بين الكثير من الفنون العريقة التي عرفتتها حضارات العالم بكونه فنا متأكدا في أصالته التي شب عليها ونما فيها ، وتشعبت عنها ضروبه الرائعة ، وإذا كان قد اختلفت إلي

بعض المؤثرات الخارجية والطارئة ، فمسته بشيء من منها ، وبأثر من رحلته التي كان بدلا عن حرف فهلوي وحرف أوربي هندساتي ، وحروف لغير أمة من الأمم ، فإن ذلك لم يخرج مطلقا عن مقومات أصالته التي اتبقت منها واستقام له أن يكون فيها حرفا عربيا ، وأن ما اتسعت له من شعوب وأمم وأمصار اعتنقت الدين الإسلامي ، فقد أغنت أشكاله ، ووطورت أنماطه وعززت من مناهج الأداء في خطه ورسمه .

وذلك من خلال الخصيصة الذاتية التي يتميز بها الإنسان عبر التزامه الصارم بأحكام دينه ، ومعاشيتها واقعا حياتيا متكاملا ومتناسقا ، بحيث يكون لها أن تنظم كل علاقاته الاجتماعية ، وكل دقائق أمور دنياه وكبائرها ، ولا عجب إذن من أن يحيط نفسه بكل ما يذكره بما عليه من واجبات مفروضة ، وما يعمق إيمانه بدينه ، مما أوسع للحرف العربي أن يقيم في كل مجال توفر له ، سواء أكان ذلك في صفحة من كتاب أو لوحة جدارية أو مقطع من حائط مبني أو آنية معدنية أو زجاجية أو قطعة قماش ، أن يقيم وهجه المتألق في آية كريمة أو حديث شريف أو حكمة أو بيت شعر يستظهر مكرمة خلقية ، وأن يسعى دوما لأن يكون حقيقا بما يحمل من أمر في نشر فضائل الإسلام ، فيبرز في أجمل صورته ، وعلى مستوى ما كان الإسلام يؤكد الأهمية الكبرى لإشاعة القراءة والكتابة ، وكأنهما من بعض متمات دين المسلم ، حتى بلغ علي حد قول الصحابي عكرمة بن أبي جهل .. "فداء أهل بدر أربعة آلاف ، حتى أن الرجل ليفادي علي أنه يعلم الخط ، لعظم خطره وجلالة قدره".

لقد كان الحرف العربي يتأكد في ضمير الإنسان المسلم في بُعد قدسي جدير بإحاطته بكل ما يعزز مقامه ، وبقدر ما كان الإسلام يكبر من دور العلم والعلماء ، كان كل ما يمت بصلة إلى الكتابة والقراءة كسبيل للعلم ، قد أصبح ضربا من الإدلال على عمق الإيمان ، وذلك ما يستبطنه قول النبي الكريم في أن "من قرء عالما فقد قرء ربه" (٨).

ومن هنا تفاوتت خطوط الشعوب الإسلامية في الاهتمام باللغة العربية من ناحية وبتجويد وإبداع أنواع من الخطوط العربية من ناحية ثانية ، ولم يتناول أحد من الشعوب الإسلامية الخطوط العربية المجودة مثل ما تناولها الفرس أولا ثم الأتراك من بعدهم ، لقد أصبح الحرف والقلم ويد الإنسان تعني خفقات في الإيقاع الجميل داخل النفس المبدعة ، إيقاع له رنين وجدان وله وميض إلهام ، طرح باطني لعبقرية يد إنسان شوقي خلقها الله ، ولها حساسية غيبية ، أمسكت بالقلم لتجعل من الحروف العربية صدى مسموعا للجمال والجلال من خلال أعمال كبار الخطاطين الفرس والأتراك.

لقد ظهرت مدرسة جديدة باللغة الأهمية غيرت مفاهيم التجويد والتحسين وجعلت للحروف مذاقا فنيا له صورة بصرية موضوعية ، وله صورة سمعية تتردد خفقاتها داخل الحروف وفي ذات المجود المبدع ومن ثمة داخل نفس المتذوق.

كانت البداية حين طرح المجود للفارسي أنماط الشكل التقليدي الذي كان له التزام جوهري يتتبع أسلوب ابن مقلة وابن البواب وأخذ نفسه بتصوير للحروف مختلف ، وبمعادلة جديدة مصدرها إحساس بنفسه وبقيمته وما يمكن أن يبدعه وما يكتشفه ويتعرف عليه من علاقات بين الشكل الخارجي للحروف والذات الإنسانية (٩).

حينئذ اتبثق مذاق رفيع جعل الحروف العربية وقواعد الخطية ليس مجرد نقل للشكل يقتضي مراعاة الفروق الدقيقة لنسب الحروف ووزنها الشكلي بل أصبحت الغاية القصوى لديه مراعاة الفروق الدقيقة لنسب الحروف مع ما تسره من مضمون روحي ، أي أن الخطاط المجود العبقرى أخذ يلتبس أنماطا جديدة غير معروفة طرح من حروفها الموزونة تعبيراً روحياً جعل من الخطاط صوفياً متمرساً من أرباب الأحوال والمقامات ، يفيض قلبه ولسانه ويده بحب الله ، فأكثر من كتابة لفظ الجلالة في خط مميز جميل ليتقرب به رتبة من الله.

فلقد كان الخطاطون أعظم الفنانين مكانة في العالم الإسلامي عامة وفي إيران خاصة لانشغالهم بكتابة المصاحف (١٠) التي هي "كلمة الله ويد الإنسان" (١١). ومن تلك العوامل التي رأى فيها "مارتن لنكس" الأخصائي في الخطوط العربية سببا مهما في إثراء الخط العربي ، الإحساس بضرورة التماثل والمواءمة ما بين الكلمة المسموعة والكلمة المكتوبة ، فإذا كانت الأولى روحا فلتكن الثانية الجسم المجسد لجمال الروح . وهو ما نبه إليه ياقوت المعصومي بقوله : " إن الخط هندسة روحانية بآلة جسمانية" ويكون للعين ما للأذن من وله بها ، وتماثل في الإبداع المتبادل بينهما ، حتى صار المتعلمون من المسلمين يتفاضلون بجمال خطوطهم وحسن كتابتهم ، كما يتفاضلون بعلو مراتبهم في العلوم والفنون والآداب. وكان لمدارس الخط من العناية ما يوشك أن يكون لمثيلها في الأدب واللغة ، وكان على الخطاط أن يوسع في قراءته في الدين والحكمة والأدب والشعر ليختار من الكلام ما هو حقيق للإبداع في خطه.

وإن هذه المواءمة ما بين الكلمة المسموعة والكلمة المكتوبة اللتين تقدستا بكونهما حملتا القرآن الكريم هدى للناس ، أفردت كل نوع من أنواع الخطوط للإيفاء بغرض من الأغراض وخصته باستعمالات معينة راح يتطور من خلالها ويسعى لإبراز محتواها ودلالاتها المعنوية ، فلكتابه المصاحف والشعر والحكم خطوطها ، وللدواوين خطوطها أيضا.

وحسب الخط الكوفي دوره في إيضاح ذلك بما كان لكل نوع من أنواعه ما يخصه بتوجه معين "فالكوفي التنكاري" .. "والكوفي المصحفي" .. "والكوفي البسيط" بينما تحول "الكوفي المورق" الذي شاع على أيام الفاطميين ، فعرف بالتوريق الفاطمي ، و"الكوفي المخمل" و"الكوفي المضفر" و"الكوفي الهندسي" .. الخ إلى تأكيد النوازع التزيينية تبعا لتطور الواقع الاجتماعي وتعمق الحس الجمالي .. وقل مثل ذلك بالنسبة للخط "الديواني" و"الثلث" انطلاقا من أشكالهما الانسيابية ، وإلى أعقدها في طغرائية السلاطين العثمانيين وما تفرع عنها من تشكيلات تجريدية على جانب من الغنى الأدائي ، إنتهاء بالرسم بواسطة الكلمات لتتخذ صورة أسد أو جمل أو أبريق أو طائر ، عبر ثلاثة أبعاد ومستويات متداخلة ، فظاهرها صورة تشخيصية ، ومحتواها جملة ومؤداها خطوط (١٢).

إن مكنون هذه الوشائج المترابطة التي صنعها الخط العربي ، قد طرحت نفسها على شعب آخر من المسلمين نزل تجويد الخط العربي في أنفسهم كما لم ينزل على أحد من غيرهم من قبل . يقول الأستاذ "أوغور درمان" : "إن في العالم الإسلامي مثلا سائدا يقول : نزل القرآن

في الحجاز وقرئ في مصر وكتب في أستانبول " والواقع أن معجزة القرآن كتخفة فنية لم تنعكس على الورق إلا في أستانبول وكذلك اللآلئ من أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم لم تكتب مثل حبات اللؤلؤ إلا في هذا البلد أيضا" (١٣).

وليس في هذا الكلام أي مغالاة ، لأن من بين الشعوب الكاتبة بالعربية — قبل أن يلقي الأتراك الكتابة باللغة العربية حين تولي كمال أتاتورك دولتهم الحديثة واستعاض عنها بالحروف اللاتينية — أبداع الأتراك مدرستهم التي كان لها الدور الكبير في تحسين الخطوط وتجويدها وابتكار الحسن والجديد فيها .

إن الإدراك الحقيقي للكلمة المجودة — كما يقول باحث معاصر (١٤) — عند الخطاط التركي كانت لديه إحساسا ذوقيا وحسبيا لأن حروف العربية قد أصبحت لديه تحمل في شكلها معنى، والتعرف على هذا المعنى إنما يتأتى وميضاً يصل مباشرة إلى رؤية جمالية.

فالتصور الذي نشده المجدود التركي في البسملة بالخط الجلي أو للنسخ أو التعليق أو الديواني وأراد أن يبرزه قدر المستطاع وأن ينقله أمامنا في أداء محكم حسب قواعد التجويد المثالي لحروف البسملة التي أصبحت من خلال كتابتها بخطه المحكم لا تمثل شكلا غائبا ولا رمزا مبهما إنما تمثلت حروفا عربية قائمة في الحيز ولها وضع جمالي متحرك ينعكس بطبيعته داخل نفوسنا ليصبح ترديدا للمعنى الصوفي للعلاقة التي تربط بين الإنسان وبين بسم الله الرحمن الرحيم.

أبو حيان التوحيدي والخط العربي : ولا ينبغي أن ننسى أنه كان لجهود بعض الأقباء دور كبير في الحفاظ على هذا الفن العربي وتطويره مثل ذلك الدور الذي لعبه أبو حيان التوحيدي ، فيلسوف الأقباء وأديب الفلاسفة ، كما يقول عنه ياقوت في معجمه.

ولو كان التوحيدي يعلم أنه أول من وضع أسس علم الجمال عند العرب ، بل إنه أول ناقد عربي ، لما أقدم على هذه الفعلة الحمقاء ، إذ أحرق — وهو في العقد التاسع من العمر — كل آثاره ، وأتلف كل كتبه ومخطوطاته التي أبدعها طوال سنوات العمر المديد ، وانصرف بعدها إلى الزهد والورع والتصوف. فالرجل كان فنانا ناقدا ، وفيلسوفاً مبدعا ، وخطاطا

بارعا، وهو أديب حكيم ، وصوفي جميل. وعلى الرغم من أن الوراقة (أي نسخ الكتب) كانت مهنة كبار الكتاب في عهده، فإنه لم يصب من ورثتها مركزا مرموقا ، ولا جاها أو رفعة، حتى أن المتنبي لسيرته يكتشف بسهولة : "أن المسافة بين جبروت عقله ، وتهافت شخصيته شاسعة جدا ، حتى ليصعب علي قارئه ، أن يدرك اجتماع هاتين الشخصيتين المتضاربتين: فكر حر قوي ونفس متهاكة متخائلة!!" (١٥).

وهذا ما دفعه إلى إحراق كتبه تحت وطأة شعور الخيبة والأسف ، لهذا عاش فقيرا ، ومات غريبا مجهولا (١٦). وكان التوحيدي وراقا، فمن الطبيعي أن يكون حسن الخط بارعا فيه ، عارفا بفنونه وأنواعه ، وقد ورق لزيد من رفاعة ، واستكتبه الوزير بن العارض كتاب "الحيوان" للجاحظ ، وكان حسن الإمام بعلم الخط قديرا علي ضبطه ، وقد نسخ له رسالة لأبي زيد البلخي وقد سأله ابن عباد أن ينسخ له ثلاثين مجلدا من رسائله.

ولشدة حبه للخط العربي ألف فيه رسالة ربما تكون من أقدم ما ألف في العربية عن الخط العربي .. وزاد على تجويده للخط وتزيينه ، وزخرفته ، وقدرته علي ضبط النسخ ، وسلامته مما يدخله الوراقون من تصحيف وتحريف (١٧). أي أنه كان دقيقا ومدققا فيما ينسخ من نصوص ، ولم يكن يحتاج إلى مراجعة من أحد لتصحيح ما يكتب.

وتقع رسالة التوحيدي في علم الخط في ست وثلاثين صفحة (١٨)، وهي من أوائل المراجع التي وضعت قواعد للخط ، ووصفا لخطوط بعض معاصريه، وقد عدد لنا التوحيدي أنواع الخطوط العربية وأقسامها في زمانه فقال: "كانت العبرة في زمانهم قواعد الخط الكوفي بأنواعه ، وهي اثنتا عشرة قاعدة : الإسماعيلي ، والمكي ، والمدني ، والأنطلسي ، والشامي ، والعراقي ، والعباسي ، والبغدادى ، والمشعب، والريحاني ، والمجرد ، والمصري، فهذه الخطوط العربية التي كان منها ما هو مستعمل قديما ، ومنها قريبة الحدوث ، أما هذه الطرائق المستنبطة فهي مروية عن الصحابة حتى اتصلت بابن مقلة وياقوت (١٩).

وجاءت رسالة التوحيدي عن الخط متضمنة كل ما يتصل بهذا الفن من مقولات ونصائح وتوجيهات ، وكل ما يتعلق بأسرار فن الخط من أدوات وطرق للكتابة. وقد أورد في رسالته أقوال الأقدمين من الفلاسفة والكتاب والمبدعين عن الخط العربي . إذ أن العرب أكدوا

أهمية فن الخط أنه يحمل خصائص الجمال المجرد ، فقد تضافر الرقش العربي وهو الفن الزخرفي مع الخط العربي في تحديد شخصية الفن العربي . يقول "هاشم بن سالم" في الرسالة: "قد تكون صورة المداد في الأبصار سوداء ولكنها في البصائر بيضاء" .. أي أن رؤية الفن تتم بالبصيرة وليس بالبصر فقط.

ويقول ابن المقفع عن القلم: "يريد القلم يخبر بالخير، ويجلى مستور النظر، ويشحذ إكليل الفكر ويجتني من مشقة ثمره الغيرة والعبر". ويعرف أبو حيان التوحيدي الجمال فيقول: "إنه كمال في الأعضاء ، وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النفس". وفي الرسالة يضع أبو حيان شروطا للخط الجميل فيقول: "والتأنيب يحتاج إلى سبعة معان : الخط المجرد بالتحقيق ، والمحلي بالتحديق ، والمزين بالتخريق ، والمحسن بالتشقيق ، والمجاد بالتوفيق ، والمميز بالتفريق".

وتتفرد رسالة التوحيدي في الخط بتفسير هذه المعاني ، فيقول: " أما المجرد بالتحقيق : فإبانة الحروف كلها منشورها ومنظومها ، وأما المراد بالتحديق : فإقامة الحاء والخاء والجيم وأشبهها على تبيض أوساطها. أما المراد بالتحويق : فإدارة الواوات والفاءات والقافات. أما المراد بالتخريق : فتفتيح وجوه الهاء ، والعين والغين . أما المراد بالتعريق : فإبراز النون والياء مثل عن وفي ومتى . أما المراد بالتشقيق : فتكثف الصاد والضاد والكاف .. ما يحفظ عليها التناسب والتساوي . فالخط في الجملة كما قيل هندسة روحانية بآلة جسمانية . أما المراد بالتنسيق : فتعميم الحروف كلها مفصولها وموصولها . أما المراد بالتوفيق : فحفظ الاستقامة في السطور من أولها إلى آخرها . أما المراد بالتحديق : فتجديد الحروف بإرسال اليد واعتماد سن القلم . أما المراد بالتفريق : فحفظ الحروف مزاحمة بعضها لبعض ، وملابسة أول منها لآخر ليكون كل حرف منها مفارقا لصاحبه بالبدن، جامعاً بالشكل الأحسن" (٢٠) .

ولا ينسى التوحيدي أن يحدثنا في رسالته عن أنواع الأقلام وطرق بريها وقطعها ، فيقول على لسان أحد أرباب المهنة: "خير الأقلام ما استمكن نضجه في جرمه ، وجف ماؤه في قشره ، وقطع بعد إلقاء بزره ، وصلب شحمه ، وثقل حجمه". أما بري القلم فيرى التوحيدي أن

له أربع طرق هي : الفتح والنحت والشق والقط. أما القلم فهو أنواع ؛ منه الفارسي والبحري والنبطي ، حسب نوع القصبة.

أما مبادئ تعليم الخط ، فيحدثنا بها التوحيدي علي لسان إبراهيم بن العباس مخاطباً غلامه : "وليكن قلمك صلباً بين الدقة والغلظة ، ولا تبره عند عقده ، فإن فيه تعقيد للأمور ، ولا تكتب بقلم ملتو ، ولا ذي شق غير مستو ، واجعل سكينك أحد من موسى وأجود الخط أبينه" (٢١).

ولا ينسى أيضاً التوحيدي في تذكيرنا أن "الخط هندسة صعبة ، وصناعة شاقة ، لأنه إن كان حلواً كان مدوراً كان غليظاً". وفي موقع آخر يقول: "إن للخط الجميل وشياً وتلوينا كالتصوير ، وله إلتماع كحركة الراقصين ، وله حلوة كحلوة الكتلة المعمارية".

والتوحيدي في رسالته عن الكتابة يثير مشكلات كمشكلات هذا العصر في الفن وفي قواعده ، وأهمها وحدة الفنون ، فهو إذا تحدث عن حسن الخط وعن دور القلم ، فإتما يتحدث عن الفن بصورة عامة ، وذلك أنه كخطاط ووراق ، وكأديب مبدع ، لا يستجلب أمثلته ولا تدور أفكاره إلا من معين مهنته وفنه (٢٢).

ولم ينس التوحيدي فضل السابقين كابن مقلة (٢٧٢-٣٣٦هـ) الذي كان أول من كتب الخط البديع الذي تطور بعد ذلك إلى خط النسخ ، والذي قال عنه "مستقيم زاده" في كتابه "تحفة الخطاطين" : "إنه مقلة حدقة الزمان ، وهو ذلك الأكاديمي الذي منهج لنا الخطوط العربية ، وضبط نسب حروفها وحدد شكلها وأحكم العلاقات الهندسية التي بينها حتى أصبحت علماً له مناهج مدرسية محكمة ، وهو الذي اعتمد عليه القلقشندي في كتابة مائته عن الخط العربي في موسوعته العلمية التاريخية المؤلف في مصر عام ٦٨١هـ وقال عنه "هو الذي هندس الحروف وأجاد تحريرها ، وعنه انتشر الخط في مشارق الأرض ومغاربها" (٢٣).

ولمكأن ابن مقلة بين معاصريه ، كأستاذ ومقنن فنون الخطوط العربية وجدنا التوحيدي يذكر في رسالته ما رواه عن الزنجي: "أصلح الخطوط وأجمعها لأكثر الشروط فاعلية أصحابنا في العراق، فقليل له ما تقول في خط بن مقلة ، قال : "ذلك نبي فيه ، أفرغ الخط في يده ، كما أوحى إلى النحل في تسديس بيوته" (٢٤).

يعتبر الفن الإسلامي ، الفن الوحيد الذي اتخذ من الخط عنصرا زخرفيا مهما ، ولعل مرجع ذلك ، ما أصدره خلفاء الدولة الأموية من أوامر صارمة ، جعلت الكتابة على الطراز (أي النسيج والورق) أمرا ضروريا . ولذلك تطور الخط العربي بسرعة ، واتخذ له أشكالا زخرفية متنوعة ، وأسماء فنية متعددة ، على الرغم من بساطة نشأة هذا الخط وبدايات تكوينه.

ويرجع إخوان الصفا وخلان الوفاء ، في رسالتهم السابعة عشر (٢٥) خط الكتابة إلى الخط المستقيم والقوس ، يقولون: "ثم اعلم أن أصل هذه الحروف كلها ، والخطوط أجمعها خطان لا ثالث لهما ومن بينهما وعنهما تركبت هذه الحروف حتى بلغت نهاياتها، وذلك من الخط المستقيم الذي هو قطر الدائرة ، والخط المقوس ، الذي هو محيطها". وأوضح "القلقشندي" في كتابه "صبح الأعشى" أن "هندسة الحروف العربية معتمدا كذلك على الخطوط المستقيمة والمقوسة بمختلف أوضاعها" (٢٦).

ولعل أقدم الخطوط العربية هي تلك للخطوط التي تفاعلت - كما ذكرنا - في جزيرة العرب من شمالها إلى جنوبها ، حتى ظهر الخط للعربي القديم الذي وجد قبل الإسلام ، ثم انتشر بعده، وأخذ بالتطور والتنوع حتى صارت له أسماء عديدة ، أو أقلام عديدة ، وأصبح يطلق عليه أسماء المدن التي كانت تسود فيها : كالمكي والمدني والشامي والكوفي ، وغيرها ، غير أن تطورا آخر بدأ يدخل في تنوع الخطوط، وهو التنوع الحاصل من تغيير حجم القصة (القلم) ونوعها ، ونوع الورق ، والمادة المكتوب عليها. ومن هذه الأقلام التي طورت منذ العصور القديمة: الطوبار ومختصره ، والثلاث ، وخفيف الثلاث ، والرقاع ، والمحقق ، والغبار.

وقد قام الوزير بن مقلة ، الذي ذكرناه ، ومعه أخوه أبو عبيد الله ، بوضع هندسة للحروف العربية وكانا قد تعلمتا الخط من شيوخهما السابقين ، حيث كانت تسود خطوط لينة غير كوفية (٢٧) وجاء بعدهما بن عبد السلام الذي قام بتنقيح بعض الحروف وطور في رسمها وصارت بعد ذلك قواعد وأسس خط الثلاث على طريقة ابن مقلة ثابتة وواضحة ، ولا تزال المتاحف ، وخاصة التركية منها ، تحتفظ بنماذج عديدة من كتاباته (٢٨).

واستمر تنوع الخطوط حتى بلغ عددها واحد وعشرين قلما أهمها : الرقعي - النسخي - الثلث - الریحان - الديواني - الجلي - الفارسي - الكوفي وذلك منذ أواخر العصر العباسي والفاطمي ثم العثماني ، وكان تطوير الخط في المغرب والأندلس مساهرا لتطوره في المشرق ، مع بعض التغييرات في أساليب استخدام الأقلام ، وكان للخط العربي أهمية كبرى في حفظ التراث العربي والإسلامي ، إضافة إلى أهميته كعنصر تزييني ، وخاصة الكوفي والثلث ، وفي هذا المجال ، ظهر للكوفي أكثر من خمسين شكلا ، في مختلف أرجاء الوطن العربي والبلاد الإسلامية.

لقد كان "الخط العربي وسيلة للعلم ، ثم أصبح مظهرا من مظاهر الجمال يفور بالحياة ، ويجري فيه السحر ، وما زال ينمو ويتنوع ويتعدد حتى بولغ في أساليب التحويلات الجريئة.. فاعتبروه بهذه التحويلات نوعا ، وقد بلغت الأنواع نحو ثمانين نوعا ، وهذه بطبيعة الحال ترقى فني لم تبلغه أية أمة من الأمم" (٢٩) ولا ننسى أن الحروف العربية تمتاز بأنها تكتب متصلة أكثر الأحيان ،

وهذا يعطي للحروف إمكانيات تشكيلية كبيرة ، دون أن يخرج عن الهيكل الأساسي لها ، من حيث تراصف الحروف وتراكبها وتلاحقها كما أن المدات بين الحروف والتي يمكن بها في بعض الحروف مثل (ب ، ق ، س ، ش) وغيرها تأخذ دورا في إعطاء الكتابة العربية تناسقا ورشاقة عندما تكون هذه المدات متقنة وفي مواضعها الصحيحة.

ويمكن أن نلاحظ أن طريقة الوصل بين الحروف تختلف من نوع إلى آخر من أنواع الخط العربي كما في الكوفي ، والنسخي ، والثلث ، والديواني ، والفارسي. وهذا الاختلاف ناتج عن الأسس المتبعة في كتابة كل خط من هذه الخطوط ، حيث نجد الزوايا والخطوط المستقيمة سائدة في أنواع الكوفي . ونجد الأقواس والزوايا في كل من النسخي والثلث ، بينما تكون الأقواس الرشيقة والمدات الانسيابية لوصلات سماكات مختلفة في الخط الفارسي لتعطي للحروف المتباعدة في عرضها تناغما موسيقيا رائعا.

ويقول باحث : "إن مجموع حركة الخط وما يتولد عنه من إشباع موسيقى مطابق لشاعرية مرئية ساعية نحو اللامرئي كل ذلك يحدده النص بالنسبة ليد الخطاط الراقصة" (٣٠) يضاف إلى ذلك الغني الذي يمكن أن يضيفه التشكيل والزخرفة الملحقة بالحروف ، فعلامات

الفتح والكسر ، والضم ، والسكون ، والتتوين ، والمد والإدغام (الشدة) ؛ كلها عناصر تزيينية زخرفية لا غنى عنها ، لإتمام التناسق ، وملء الفراغات ، إضافة إلى ضبط الكلمات وصحة قراءتها وذلك فى خطوط النسخ ، والثلاث ، والديواني المجلى ، وللزخرفة ، أيضا ، دور كبير فى جماليات الخط الكوفي ، حيث تضيف إليه ، وإلى الخطوط السابقة ، نوعا من الأبهة والفخامة (٣١) .

وثمة مؤثرات عديدة كان لها دورها المعزز لتطور الخط العربى ، ومن تلك ما اختزن هذا الحرف من قدرة متميزة على التشكل والتنوع باستمرار ، ومرونة اتسبابية طيبة استجابت لتوزيع الخطاطين المسلمين الإبداعية ، واستحدثهم لضروب مختلفة من الأنماط الكتابية ، ووفرت لهم الحرية على استخدامه كعنصر تشكلى بصرى ، تتوزعه الخطوط المستقيمة حينا والزوايا الحادة حينا ، بإيحاءات تعبيرية مستفيضة من تلك الخطوط ، وقد يستدير على نفسه باتحناءات لا تخلو من إيحاءات حية عاطفية وقد يستضيف للزخارف المتنوعة فى أحيان أخرى ضمن ترابط انسجامى متكامل.

ومع كل محاولة فى الجدة كان يخرع قلم ، ويستتبط اسم جديد لخط جديد ، وتفرّد صفحات لقواعد ولوازم وأرجوزات ، حتى نيف أسماء الأقلام على ثمانين قلما ، لكل منها أدأؤه المحدود به ، وفى رسالة التوحيدى السابقة يذكر من أنواع الخط الكوفى وحده ، والتي شاعت على أيامه ، اثنتى عشر نوعا ، وما عفا عن ذكر أسمائها كثير ، لم ير فيها أهمية تستوجب ذكرها.

وكان بين الخطاطين من زلوج بين ضربين من الخطوط المتقاربة ، وخرج منهما بخط جديد كما هو الحال مع خط "النتم" أو التوام المنسوب لأصله "المدنى". وكان الخط الكوفى يقف فى صدارة الخطوط المتميزة بقدرتها على التأليف المستمر فيه ، والإبداع فى أشكاله ، لكثرة زواياه وأقواسه وحسن انسجامه مع الزخارف المضافة إليه ، وكان لخط "الثلاث" لحد ما مثل هذه خطوط بعد أن انتشرت كتابة المصاحف الكريمة به ، ومثل ذلك بالنسبة لخط "الديوانى".

ويوم أن شاع الغموض في بعض كلام الخاصة كالمتصوفة ، كان الخط رديفا له في الشكل المنطوي على ذاته والذي لا يهب سره بسهولة إلا من حيث هو شكل ظاهري.. وفي أحيان في حرف أو جزء من حرف اتخذ له شكلا ، حيث يقف "الألف" كالسيف رهيف القامة، وقد اعتلته قبضته أو حيث تصير نهايات بعض الحروف مناقير معقوفة لصقور ، وهكذا يصير للكلمة ما يطرحها بعدا في الرمز ، كمفردة الشاعر حين تمد بنفسها إلى أكثر من غرض في الدلالات الإيحائية أو الإيمائية (٣٢).

إن صياغات الحروف العربية ، صارت عند الفنان المسلم إشارات شاعر هائم أخذ به الحال فتجلى الشوق ذوقا في أشعاره مترنما بحب الله ، وأن هذه الحروف قد أصبحت مكاشفات صوفي متعبد ترنح بمجاهدات قلبه همسات ابتغي بها القرب من الله ، أو أن الخطوط العربية قد أصبحت كتابات وابتهاالات لبستاني همس من فوق رياض الأشواق لله .

الخط العربي في الدراسات الحديثة : لم يزل الخط العربي حتى يومنا هذا يستقطب اهتمامات متزايدة من قبل العديد من الباحثين والدارسين : فقد جمع إلى دلالاته اللغوية وعلاقته الوثيقة بعلوم اللسانيات ، بعدا فنيا غرافيكيا بحثا ، وقيمة زخرفية لا مجال للنقاش في أهميتها ، لذلك كثرت الدراسات والبحوث حوله وتنوعت وتشعبت ، مستفيضة بوصف وتحليل دلالاته وأبعاده ، فاستطاعت الإحاطة بالكثير من جوانب هذا الفن.

وقد حاكت بعض الدراسات الخط العربي — وأكثرها باللغتين الفرنسية والإنجليزية — كفن غرافيكى صرف مواز في الأهمية للفنون الغرافيكية الأخرى أو يتعدها بقليل. وبصفته كعنصر تزييني ، دخل من خلال وظيفته هذه في عملية تزيين الفنون الصغرى Artminems والكتب أو أنه زين المساجد والأضرحة بكتابات قرآنية أو أحاديث نبوية ، بهدف "تلقين" الحشود المؤمنة لهذه التعاليم.

وقليلة جدا هي الدراسات التي أشادت ، ولكن بالكثير من الاختصار، إلى ريادة هذا الفن في المجالين العربي والإسلامي وموازاته في الأهمية للفنون المهمة الأخرى كالعمارة والزخرفة Arabesque والمنمنمات ، مثل دراسة الباحث اليوناني الإسكندري "بابادوبلو" (٣٣) بالفرنسية،

حيث اعتبر الخط العربي فنا رائدا أو أساسيا Artmajeur وذلك على عكس موقع الخطوط لدى العديد من الشعوب الأخرى .

لكن هذه الدراسة رغم أهميتها ، لم تستطع أن تشير إلى الموقع الكبير الذي احتله الخط العربي على الصعيد التشكيلي والجمالي باعتباره أحد أهم الفنون العربية التي أخذت من التاريخ العربي الإسلامي الموقع الأكثر أهمية بالقياس للفنون الأخرى ، وذلك عائدا إلى أن الباحث أراد أن يحول الأذهان نحو المنمنمات ، معتقدا أنها قاعدة ومنطلق للتصوير العربي والإسلامي ، وأنها تعتبر ثورة في الرسم والتصوير على الصعيد العالمي ، سبقت ثورة الفن الحديث بثمانيّة قرون، لذا فقد أولت دراسة "بابا دوبلو " الأهمية الرئيسية للمنمنمات.

أما "بوركهارت" (٣٤) فقد أشار بتتويه إلى الأهمية الفنية للخط العربي فاعتبره "أيقونة العرب والمسلمين " بل إنها الدراسة التي استفاد صاحبها بنكر أهمية اللغة العربية وأثرها على الفنون الإسلامية وتطورها ، لكنها قصرت جهدها على تحليل دلالات الفن الإسلامي ورموزه ، فأكدت على العمارة ودرست جوانب الفن العربي - الإسلامي الأخرى كالزخرفة والفنون الصغرى ، لكنها لم تعط الخط العربي الأهمية اللازمة من حيث قيمته التشكيلية والجمالية (٣٥).

أما "أوليه غرابار" (٣٦) فقد أولى اهتمامه الرئيسي لفن الزخرفة الإسلامية ، واعتبر الخط العربي جزءا متمما لهذه الزخرفة يلعب نفس الوظيفة الرمزية والتزيينية أو يضيف عليها سمة رفعة "الكتاب المقدس" . الخ .

أما كتاب " عبد الكريم الخطيب" (٣٧) و"محمد سيجلبماسي" فقد استطاع أن يدرس الخط العربي بمنهجية موازية لتطور الفنون التشكيلية الحديثة ، فأكد على ريادة هذا الفن من خلال تضمنه للكثير من القيم الجمالية البارزة والهامة ، لكنها الدراسة التي اعتبرت الخط العربي فنا فريدا ليس من الجائز التأكيد على أولويته التشكيلية ، فجمايلته متأنية من كونه فن "الخط العربي" وليس شيئا غير ذلك ، على الرغم من استعمالاته المتعددة .

وفرادته تلك متأنية من إرتكازاته المعقدة باعتبار أنه في نفس الوقت فن اللغة العربية ،
وفن غرافيكي، رموزه دالة على بنية اللغة في عمقها التاريخي ودلالاتها الاجتماعية ،
وتنوعاته التأليفية الفنية المستمدة من أهمية اللغة العربية ، وخاصة أهميتها كلفة مقدسة
باعتبارها لغة القرآن ، فرفعة هذا الفن مستمدة من رفعة هذه اللغة ، ولذا فقد رفضت الدراسة
الاعتراف بقيمة الخط العربي التصويرية والتجريدية للصرف بالقياس إلى المدارس الفنية
المعاصرة في التصوير.

ومن هنا وعلى الرغم من الجهد الكبير لتلك الدراسات، والذي حاولت فيه أن تنبّه
إلى الأهمية التشكيلية والجمالية للخط العربي ، وقد حاولت أن تبني فهمها على أساس منهجي
حديث لنمط التطور الهائل والتبدل السريع الحاصل في مجال اللوحة التشكيلية العالمية ، والتي
بدلت في فهم مستويات هذه الفنون ، إلا أن بعض هذه الدراسات ظلت قاصرة جزئياً عن تحليل
الجوانب المتعددة لنمو الفهم الجمالي لبعض الفنون الشرقية مثل الخط العربي ، على الرغم من
الدراسات المستفيضة للمنمنمات والزخرفة العربية .

ويرجع الباحث د. عادل قريح (٣٨) السبب إلى أنه يمكن إقامة مقارنات بين
المنمنمات وبين الفن الكلاسيكي المسيحي أو فن الأيقونة الشرقي ، وإن تمت محاكمتها على
أسس جمالية حديثة فيما يختص بمسألة التأليف الفني والتميز اللوني، أو الذهنية التي حكمت
مسألة التوجه الفني.

كما أمكن إقامة مقارنة مذهشة بين الزخرفة العربية والتجريد المعاصر فيما يختص
بتقسيم المساحات اللونية أو التأليف الهندسي الموازي للتجريدية الهندسية أو البنائية الخ ..
وأعيد تحليل الفلسفة الجمالية العربية والإسلامية الحديث انطلاقاً من هذين الفنين معتبرين
الخط العربي فنا تكاد تنتفي فيه السمة الغربية أو المسحة الذاتية ، على الرغم من بروز
خطاطين رائدين وفنانين عظام في هذا المجال !!

الخصائص التشكيلية والجمالية للخط والزخرفة : تتجلى هذه الخصائص في الخط والزخرفة
العربية عبر عناصر ثلاثة هي : وحدات العمل الفني ، والعلاقات بين الوحدات ،
والتأليف (أي شكل اندراج الوحدات في علاقاتها على الحامل المادي).

١- وحدات العمل الفني : وحدات العمل الفني محصورة عددا ، سواء أكان المقصود بالتخطيط القرآن ، أم الآية القرآنية أم الكتاب الطبي أو العلمي ، أي أن الخطاط ، كما يقول أحد الباحثين (٣٩) يعود إلى موضوع يتقيد به ، لا بل يتحدد جهده الفني بتأدية هذا الموضوع على أحسن وجه . هو يتبعها وفق نسق تفرضه عليه بالتالي من اليمين إلى الشمال ، أتباع سيرورة الحروف وفق نسقها المقترح . هناك إذن ، وحدات معنية بالعمل الفني دون غيرها . ليس كل شيء معد سلفا ، أو بصورة طبيعية.

لفن الخط : هناك مادة "دينية" (القرآن) ومادة "معبرة" (الكتب العلمية) لفن الخط ، دون سواها. هذا ما يقوله "أبو هلال العسكري" عن عظم قدر القلم ، وعن الفارق بين "صغره" كأداة وهيئته و"كبره" كقيمة : "فسبحان من جعل جلال النعم وسوايغ الآلاء والقسم في شخص ضئيل وقد قصير ثقل قيمته وتصغر قمته مع جلالة شأنه وعلو مكانه" (٤٠).

كذلك الزخرفة : نستطيع أن نتبين ، أو أن نحصى ، وحداته الفنية ، حيث تقوم العملية على عدد متناه من الأشكال دون غيرها ، هي وحدات الأشكال الهندسية (حلزون ، مثنى ، دائرة) والإستطالات والتعريفات النباتية (توريق، تضيفر..) والأشكال الخطية المعروفة.

بـ العلاقات : هناك طراز للخط ، بنسب ومقاييس تحدد علاقات وحداته ببعضها بعضا. هي علاقات طراز إذن ، تقوم على نسق أفقي أساسا ، هو نظام تتابع الحروف والكلمات من اليمين إلى الشمال ، وعلى نسق عمودي أيضا ، يتصل باتعقاد علاقات الحروف العربية ببعضها بعضا بين أشكال حروفية أفقية (الباء ، الياء ..) وأشكال حروفية عمودية (الألف ، الميم ..) طلب الخطاط من الخط "الحسن" قبل "الوضوح" وهو ما ذهب إليه ابن مقلة حيث بحث في الحروف عن الصفات ، ولخصها في أمرين : "حسن التشكيل" ، وذكر فيه : التوفية والإتمام والإكمال والإشباع والإرسال ، و"حسن الوضع" ، وذكر فيه : التوصيف والتأليف والتسطير والتفصيل (٤١).

وهذا ما نتبينه عيانا في الأشكال الزخرفية ، حيث طلب المزخرف إنشاء علاقات فنية بين الوحدات التزيينية، مخضعا ذلك كله لطراز قياسي تكراري ، نجده ماثلا في القطعة الزخرفية الواحدة ، ذات أساس هندسي. هي طراز بمعنى أنها تخضع لنسق ، هو نوع الخطوط وضوابطها في فن الخط ، وهو الأشكال الزخرفية (المثنى ،الدائرة ..) بتفريعات وتتويجات كل شكل منها.

وهي قياسية أيضا ، أي أنها تعتمد على أقيسة ، لا تلبث أن تتكرر مثل وحدات حسابية ، مثل قياس الحروف في فن الخط : إخوان الصفا يشددون في "رسالة الموسيقى" على أن "أصل حروف الكتابة كلها في أية لغة وضعت ، ولأية أمة كانت ، وبأي أقلام كتبت وخطت ، وبأي نقش صورت ، وإن كثرت ، فإن أصلها هو الخط المستقيم ، الذي هو الدائرة ، والخط المقوس ، الذي هو محيط الدائرة.

إلا أن أساس هذه القياسية يبقى هندسيا ، أكان ذلك في الخط ، أم في الزخرفة. ولهذا لم يجد "الفلقشندي" وصفا لائقا بتجويد ابن مقلة للخط العربي غير قوله عنه أنه " هو الذي هندس الحروف" وذلك في "صبح الأعشى" وفي "الصبح للمسفر".

وفي الزخرفة أيضا نلاحظ أن عمل المزوقين كان يقوم على توليدات زخرفية ، أساسها هندسي سواء في مضاعفات المربع أو في الأشكال النباتية ، مثل سقف النخيل وخيوط الكرفه ، التي تحولت تدريجيا مقتربة من النظام الهندسي الجبري. أي أن هذه الأشكال النباتية انتهت إلى فقدان أية صلة تشبيهية ، بأصولها ، متبلورة في أشكالها الهندسية الجديدة (٤٢).

ج - التأليف : هو ما عناه بن مقلة بـ "حسن الوضع" يقول أبو الحسين بن أبي البغل عن الأقلام: " يخط بها سواد في بياض .. فتحسبه بياضا في سواد". أما المأمون فقد قال عن الجارية منصف ، وقد رأى في يديها قلما : "أصم سميع ساكن متحرك .. ينال جسيمات المدى وهو أعجب".

الخط "أصم" إلا أنه "سميع" ؛ هو "ساكن" إلا أنه "يروى حديثا" إن هذه الثنائية تصف مفارقة الخط ، بين حضوره المادي .. وبين معناه القدسي ، الديني ، الفائق القيمة ، ومفارقة أخرى ، في تشكيلية صرفة ، تقوم على علاقة الساكن بالمتحرك ، كما يشير إليه المأمون ، أو السواد بالبياض ، كما يتحدث عنها أبو الحسين أعلاه. الخط لا يستدعي القراءة وحسب ، بل يخاطب اللفظ " أيضا ، للفعل الفني.

الخطاط مثل المزخرف توقفا إذن أمام علاقة الأثر الفني (الخط أو الزخرفة) بحامله المادي (الورقة ، الجدار..) والقابليات الفنية بينهما ، كما أنهما درسا وتوصلا إلى أشكال تتدرج فوق مساحة مخصوصة بها، أي إلى بلورة الموضع الفني المحصور ، الحيز التشكيلي بالتالي.

حين يقوم المزخرف المسلم بـ(ملء) سائر السطوح والمساحات في العمائر ، أكانت مسجدا أم قصرا ؟ كل سطح ، كل مساحة ، هي حامل مادي قابل للتدوين ، مشغور تماما ، وموظفا كليا. ومن هنا يؤكد الباحث د. شربل داغر(٤٣) وهو في ذلك على حق ، علي أن النتائج الفنية العربية الإسلامية تدعونا ، إذن ، إلى رؤية "الحيز التشكيلي" فيها بطريقة مغايرة لما عرفناه في الفن الغربي.

ففي هذا الفن كان الحيز ، مع المدرسة التشبيهية ، مجالا — تمثل المكان" ، أي محاكاته ، ونقله من الوجود إلى الحامل المادي عبر مراقبة فزيائية وعينية ، ثم أصبح هذا الحيز ، مع المدرسة التجريدية نظاما شكليا — لونيا محصورا في إطار للألوان والخطوط والمواد.

أي أن هذا الحيز ظل ، مع المدرستين الغربيتين ، ورغم اختلاف طبيعة كل واحدة منها ، موضعا "محصورا" منتجا في قطعة " فريدة " أو متكررة في نسخ ، كما في الحفر وخلافه من أنواع الطباعة الفنية. "ضرورة العمل الفني" قائمة ، إذن فيه ، في العلاقات التي تنظمه (مع مراعاة شبهه بنموذجه الخارجي في المدرسة التشبيهية) . ولكن أين يقوم ، والحالة هذه "ضرورة" الفن العربي الإسلامي ؟ ما هي حقيقة "البعد الجمالي" فيه ؟

له شاهد إن تأملته . . . ظهرت علي سره الغائب.

بيت أشبه بخلصة جمالية ! هو فن التأمل في الشاهد (الأثر اللغوي ، الزخرفي..) للوقوف على جماله "الغائب" ؛ أي أن جمالية العمل الفني لا تقوم فيه إلا بوصفه شاهدا ، أثرا ، ظاهرا لباطن أجمل ، ولحقيقة أنصع . يمثل العمل الفني بمثابة تدوين أو نقش علي حامل أبيض ، لا خلفية للعمل الفني سوى البياض ، سوى الفراغ، سوى المكان الكلي ، أي الكون ، الذي

ينتشر ويتمدد تبعا لأبعاده الهندسية ومواصفاته المادية : فنراه ينبسط مع الجدار المسطح، ويدور بشكل دائري مع العمود، وينزوي مع الزوايا الهندسية هذا يصلح في الجدار ، ويصلح في الإناء أيضا ، في العمائر كما في التحف ، وعلى سائر الحوامل المادية من خزف ونسيج وخشب ومعدن وجص وحجر وفسيفساء.

بسط الفنان المسلم الوجود مثل ورقة أو مثل جدار ، وتأكد من وجود الله فيه في كل جوهر فرد ، في كل مساحة ، فمن يملأ الفراغ ، دون أن يخلق إيهاما بالمكان ، أو إيهاما بالعالم : نقش وحسب ، آثار كتابية وزخرفية وحسب ، تبلغ غيابه .. الحاضر ، أو حضوره .. الغائب.

علمة الخط العربي : يحدثنا "القلقشندي" بقوله : "إن اللفظ معنى متحرك ، والخط معنى ساكن ، وهو وإن كان ساكنا فإنه يفعل فعل المتحرك بإيصاله كل ما تضمنه إلى الأفهام ، وهو مستقر في حيزه في مكانه ، كما أن اللفظ فيه العذب الرقيق السالغ في الأسماع كذلك الخط فيه الرائق المستحسن الأشكال والصور (٤٤).

وحقيقة الحركة هذه التي حدثنا عنها القلقشندي في الحيز الساكن أي في الحرف المكتوب المجود ، كانت من الحقائق التي أستوعبها الفن الإسلامي وأقام أصوله عليها والذي بها وعند مفهومها الباطني بني الفنان المسلم واقعية الشكل الخارجي والتزم التحرر في تناوله للأشكال ، وأعاد رؤيتها من جديد في صورة تركيبية مختلفة عما هو قائم في الطبيعة الموضوعية ، والتي بها أصبح مفهوم العمل الفني قائما على التجريد التصوري الذي لا سكون فيه بل هو حركة مستمرة متدفقة (٤٥).

وهكذا ومن أعماق هذا المفهوم الباطني ارتفع الخط العربي إلى مستوى الكلمة المنطوقة "لأن الكلمات نفسها موزونة في لغتنا العربية ومشتقاتها تجري كلها على صيغ محددة الأوزان المرسومة كأنها قوالب البناء المعدة لكل تركيب .. ولا نظير لهذا التركيب الموسيقي في لغة من اللغات الهندية الجرمانية ولا في كثير من اللغات السامية (٤٦).

ولذلك استطاع الفنان المسلم ، في إبداعاته المتنوعة واستخداماته المتعددة للخط العربي ، أن يسبق حركة الفن التشكيلي المعاصر في نزوعه إلى التجريد هروبا من التشخيص في بداية الدعوة الإسلامية ، وهي حالة فرضتها عليه ضرورة الامتثال لأوامر بعض الفقهاء الذين فسروا بعض أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم على أنها تحريم للتصوير، وإن استقر رأى الكثير من المفسرين على أن هذه الأحاديث كان يقصد بها في البداية صرف المسلمين عن عبادة الأصنام.

ومن هذا المنظور للوحات الشخصية ، نستطيع أن نقول ان الفنان المسلم أُنجز أعظم لوحات تجريدية ، باستخدامه وحدات الحرف العربي في التشكيل . وقد ساعده على ذلك قابلية الحرف العربي للمد والمط والاستدارة والبسط والصعود والهبوط واللين والجفاف. حتى عند تعامله مع الكائنات الحية والأوراق والفصوص النباتية. لجأ إلى تلخيصها وتحويرها ، خوفا من أن يكون محاكيا لطبيعة الكائنات التي هي من صنع الله وحده. وهروبه من المحاكاة مكنه من النجاح في التوصل إلى حلول جديدة هي أقرب إلى التجريد بمفهومه المعاصر ، وإلى الفن البصري الحديث.

ولذلك يؤكد باحث معاصر (٤٧) على أنه إذا كان "فيكتور فازاريللي" وهو رائد مدرسة الفن البصري النمساوي قد أُنجز أفضل أعماله في الفن البصري المعاصر ، فإن الفنان العربي كان قد سبقه إلى ذلك بقرون عدة ، وإن اختلفت طرق المعالجة . فقد استخدم هذا الفنان المسلم وحدات الخط العربي في تكوينات التضاعف والتخلخل ، متباعدة مرة ومتقاربة أخرى ، في تناغم حركي وتشكيل رائع ، لتضعنا في النهاية أمام فن بصري بالغ الجمال ، منتظم الحركة.

ونجح الفنان العربي المسلم منذ زمن بعيد في تحريك مساحات الأبيض والأسود والزخارف الدقيقة والمنمنمات بين شموخ الحرف وقوته ، وفعل ذلك منطلقا من رؤية فنية محسوبة بدقة ، وخبرة اكتسبها عبر ممارسات طويلة بإيمانه الشديد بعمله ، وصبره العجيب للوصول إلى أعظم النتائج ، حتى أننا نجد الفنان "ليونارد دافنشي" أحد رواد عصر النهضة ، يقدم نصائحه لتلاميذه من أربعة قرون فقط !! والتي مازال معمولاً بها حتى يومنا هذا فيقول: "إن الألوان تبدو أكثر وضوحا إذا وضعت أضدادها .. فاللون الأبيض يبدو أكثر ضياء مع الأسود" (٤٨).

ولم يكن دافنشي يعلم أن أبا حيان التوحيدي كان قد سبقه في إسداء هذا النصيح الفني بقرون عدة ، فهو يروي لنا في رسالته علي لسان "العسجدي" : " للخط ديباجة متساوية ، فأما وشبه فشكله ، وأما إلتماعه فمشاكلة بياضه لسواده بالتقدير ، وأما حلاوته فافتراقه في اجتماعه " .

ويعود أبو حيان فيؤكد لنا علاقة الخط بالتصوير من حيث الإتيان الفني ، فيقول في رسالة : " .. إن للخط الجميل وشيا وتلوينا كالتصوير ، وله إلتماع كحركة الراقصين ، وله حلوة كحلوة الكتلة المعمارية " .

ولعل "بول كلي" Klee واحدا من الذين استطاعوا أن يعيدوا اكتشاف تلك الحقائق القديمة لإثبات هذه العلاقات مستخدما تقنيات العلم الحديث في التحليل والدراسة ، فقد اعتنى بتركيز العلاقات بين الموسيقى والتصوير . فنحن ، عندما نتحدث عن الإيقاع في الموسيقى ثم ننقل هذا إلى العمارة والتصوير فإننا في الواقع نحلل العناصر التقنية وليس الفنية .

ودراسات "بول كلي" قائته إلى نوع من الرسم "البوليفوني" والمقصود هنا بالبوليفوني في لوحة أو مقطوعة موسيقية ، هو عدة أصوات متوافقة ومتداخلة وفق أسلوب مصطلح عليه ، وهذه الأصوات قد تكون ألوانا ومساحات وقيما ضوئية أو دقة في المنظور . وعندما تتعقد وتتداخل عناصر القطعة الموسيقية أو تتعقد عناصر اللوحة وتتداخل (كما في الفن البصري) فإن قواعد الطباق تتحكم في اللحن ، وكذلك في التصوير نجد الظاهرة نفسها والعلاقات نفسها في الإيقاع الخطي واللوني ، أو الشكل والصيغة في الفن التجريدي ، أو الزخرفي البصري ، أو التضاد اللوني والمنظور والتدرج : " حتى أننا نجد أن أكثر الفنانين التجريدين أخذوا الآن يهتمون بالقواعد النظرية في الموسيقى ويحاولون تطبيقها في التصوير ، وأصبحنا نرى الآن لوحات تحمل أسم سيمفونية " (٤٩) .

ومن الغريب أن كلاما يتضمن المعنى نفسه تقريبا كتبه التوحيدي في القرن الرابع الهجري ، إذ يقول في رسالة علي لسان "علي بن جعفر" لا شيء أنفع للخطاط من ألا يباشر شيئا بيده ، في رفع ووضع ، خاصة إذا كان الشيء ثقيلًا ، فإن الحركات إذا تمثلت بالحروف ،

والحروف إذا اندفعت بالحركات ، كانت الصورة الخطية ، والحروف الشكلية محفوظة الأعيان بامتثالها بها ، محروسة بانتسابها إليها".

وتطبيقا على الوصف السابق ، واتساقا وراء أفكار "كلي" نفسها ، يقول "أبو سليمان المنطقي" في رسالة التوحيد: "كأنما اشتق هذا الوصف من الموسيقى ، فتارة يخلط الثقيلة بالخفيفة ، وتارة يجرد الخفيفة من الثقيلة ، وتارة يرفع إحداها على صاحبها ، بزيادة نقرة ، أو نقصان نقرة ، ويمر في أثناء الصناعة بالطف ما يجد من الحسن في الحسن ، ولطيف الحسن متصل بالنفس اللطيفة ، كما أن كثيف النفس متصل بلطيف الحسن".

ولذلك يؤكد الباحث محمد البغدادى (٥٠) — ونحن نوافقه على ذلك — أن "بول كلي" ابتعد كثيرا عن هذا المعنى الذي أورده التوحيد في رسالته عن الخط العربي ، والتي عرضنا لها ، خاصة إذا استثنينا ما تراكم من خبرات علمية وفنية في جعبة التراث الإنساني عبر العصور ، استفاد منها "كلي" لإثبات ما كان قد توصل إليه التوحيد ، بشكل نظري.

ويؤكد لنا هذا الرأي ما قاله الناقد التشكيلي العراقي عفيف البهنسي ، عندما يحدثنا عن هندسة الخط في اللوحة التشكيلية: "لقد تبين أن في الخط المستقيم صلابة وتكلفا بعيدا عن الجهد هو ضعف التعبير عن الجمال ، ناقص المدلول ، فهو لا يثير انتباهها جادا ، ولكنه انتباه عفيف، إذ يعبر عن القوة وعن القلق ، كما يعبر عن الجفاف والجفاء ، أما الخط المنحني فهو خط اللطافة والحركة التي تبرز بلا تكلف أو جهد".

ومن حيث انتشار الخط يقول أيضا: "فهو إما خط رفيع أو خط عريض أو متقطع أو أفقي مائل ، على أن تأثير الخط لا يبدو واضحا ما لم يكن في حالة بوليفونية ، أي مختلطا مع أنواع أخرى من الخطوط". ومن الملاحظ هنا أن مجمل هذا الكلام الذي يوضح هندسة (الخط) في اللوحة التشكيلية ، باعتباره أحد العناصر الأساسية في اللوحة كاللون والنور والظل والتكوين .. الخ يمكن أن تقدمه لوحة الخط العربي أيضا ، بل إن كثيرا من الفنانين المعاصرين ، على ما سنرى ، استفادوا كثيرا ، بل صاروا متميزين بين أقرانهم ، لأنهم قرروا أن يستفيدوا من هندسة الخط في اللوحة التشكيلية ، لأننا نعتقد أن ذلك ما يقدمه الخط العربي في تركيبه المتشابهة في "خط الثلث المركب" و"الديواني الجلي" و"الكوفي المورق المضفر" سواء كان

عباسيا أو فاطميا أو مملوكيا أو أندلسيا ، بل إن الخط "الطغرائي" ما هو إلا نموذج حي للاتفاق التام مع المعنى السابق.

ورغم أن الخطوط العربية أحرزت تطورا كبيرا ، عبر عصور متتابعة من التجريد والابتكار والإبداع ، فقد وجدنا التوحيدي في وقت مبكر يقول في رسالته عن الخط علي لسان "أبن المرزبان" : " .. الخط هندسة صعبة وصناعة شاقة ، لأنه إن كان حلوا كان ضعيفا، وإن كان متينا كان مفسولا، وإن كان جليلا كان جافا، وإن كان رقيقا كان منتشرا ، وإن كان مدورا كان غليظا ، فليس يصح له شكل جامع لصفات الكبر والصغر إلا في الشاذ المستندر". والتوحيدي بذلك قد نجح في أن يثير العديد من المشكلات المعاصرة في الفن وفي قواعده (٥١) وأن يؤسس بحق لعلم جمال إسلامي.

إذا كانت العبرية العربية قد تجلت قبل الإسلام على مستوى المشافهة، بحيث صار الشعر العربي مثلا هو ديوان العرب، وقد كان يعتمد في جانب كبير منه على الحفظ والذاكرة ، فإن الإسلام استطاع نقل هذا العشق الموازي "للقداسة" من المشافهة إلى الكتابة ، حيث أسند الإسلام للغة العربية وكتابتها دورا رائدا ، فاعتبر هذه اللغة "مقدسة" باعتبارها "كلام الله" ، فتجلت مآثرته بنقل هذا العشق من مستوى المشافهة إلى مستوى الكتابة . وهنا كمن المصدر الأول للاهتمام الفائق بالخط العربي وبتطوره.

فحين نتأمل الأشكال المختلفة للخط العربي ، والتي تطورت في المسار التاريخي ، يتاح لنا أن نتبين أنها تطورت كما يقول أحد الباحثين (٥٢) ، بسبب الاستناد إلى أساس مقروء بصورة فصحي للقرآن ، فجسد بذلك "اللغة المقدسة" بأشكال وبحرية ظلت دائما في حالة إعادة تشكل وتطوير حتى تصير هذه الأشكال موازية في رفقتها للغة المعبرة عنها.

وبلغ مستوى تقديس القرآن عند المسلمين أنه اعتبر كتاب الكتب ، يختصر كل العلوم ، ويحتوي كافة الأنظمة ، بل أنه عد رمزا للقداسة المطلقة ، فلا يمسه إلا المطهرون ، وهو الكتاب الذي يرمز إلى الكون والكتابة هي عناصر الكون ، أي هي الجزئيات الكونية . وتتج هذه العناصر عن تمازج الكلمات والعناصر التزيينية اللاحدودة . فالعالم والكائنات والأشياء والكلمات والجمل ، كل ذلك مظهر من مظاهر المعجزة الإلهية ، لأنه مظهر من مظاهر إمكانيات

الخلق التي يمتاز بها الخالق ، فهي كلها فعل إلهي وكلها تتمظهر في الكتاب — الكون. بل إن تمظهره على هذه الصورة بعد أفضل وسيلة وأيسرها لتوصيل هذا الكون الشاسع إلى مستوى الإنسان بمحدودية حجمه وفكره.

ومن هنا لم يكن غريبا أن تتحول الجوامع والمدارس الدينية إلى مراكز تعليمية ، في مختلف الأصقاع العربية والإسلامية ، بهدف تلقين النصوص القرآنية قراءة وكتابة ، في الوقت الذي اعتمد فيه المسيحيون على الرسوم الدينية التي ازدانت بها الكنائس بهدف تكريس المفاهيم الأساسية الناتجة عن الأحداث الهامة والمليئة بالعبر الدينية التي عايشها المسيح ، فكانت الجداريات والأيقونات الوسيلة الأساسية لتوصيل التعاليم الدينية ، واقتصرت عملية القراءة والكتابة على رهنط قليل من العلماء ورجال الدين ، الذين احتكروا عملية الكتابة والقراءة ، وظلت الصورة والأيقونة لفترة طويلة وسيلة الاتصال الأساسية ، بين العامة من الناس وبين طبقة الكهنوت العليا.

بينما تصرف المسلمون الذين لم تستهواهم منذ البدء مسألة التصوير نحو القراءة والكتابة كأسلوبين مقدسين للاتصال بالكون الأعلى ولفهم مسألة الخلق ، وبالتالي للاتصال الوجداني بالخالق ، فارتفع شأن الكتابة بذلك إلى مستوى الفنون العليا التي تشكل وسيلة حرك الأحاسيس والمشاعر بالمعطيات الدينية (٥٣).

وإذا كان من الصحيح أن عبقرية العرب تمثلت في لغتهم ، فإن قصر تلك العبقرية على مجالي الإحياء الصوتي والحدس الوجداني ، اللذين يمثلان قطب كل لغة فقط ، والقول بأن العرب لا يرون الأشياء على قدر ما يسمعونها ، يعتبر تعميما خاطئا.

فلقد أثبت الفن الإسلامي أن العربي ، رغم عقله السريع الحركة (الديناميكي) وذكاؤه التحليلي ، فليس أقل الناس تأملا في كنه الأشياء المنظورة ، كما يؤكد على ذلك مستشرق منصف هو "هوركهارت" (٥٤) ، فالتأمل لا يحد بحالات السكون البسيطة ، بل يمكن أن يتبع الوحدة الفنية خلال الإيقاع ، وهو ما يشبه انعكاس الحاضر الأزلي في مجري الزمن.

وهذا ما تعبر عنه عناصر التوريق الزخرفي بفضل صفتي الترتيب والانتشار في نظام المنظور ، وكذلك عناصر التصفير المتداخل ، الذي يجب قراءته بتحريك العين مع مجراه بفضل الإنشاء وقوة التكافؤ. والتوريق أو التصفير أو ما يدخل في معاهما مما يسمى للتوشيح (الأرابيسك) هو فن تجريدي يميز العبقرية العربية أولا وقبل كل شيء.

ومن هذا الوجه يعتبر الشعر العربي نوعا من التوريق العقلي واللغوي ، وليس وفرة في الصور الموحى بها، واللغة للعربية في شكلها القرآني لا يدانيها شيء في أن تتحول إلى فن. فالأعمال القرآنية تشبه على حد تعبير "بوركهارت" نذبنة روحية هلي التي تحدد أشكال ومقاييس الفن الإسلامي ، والأسلوب القرآني يحقق عن طريق الروح حالتي الراحة والتطهر.

وهكذا أصبح الفن التشكيلي في الإسلام يعكس بطريقة ما الكلمة القرآنية الموحى بها، وإن كان من الصعب الإمساك بطرف هذا المبدأ. وبفضل الكتابة ، وهي أكثر الفنون الإسلامية عروبة في كل العالم وأشرفها أكتسب للفن الإسلامي صفة "العربي". والحقيقة ان شيئا ما لم يستحذ للمشاعر الجمالية في الشعوب الإسلامية كما فعل الخط العربي ، ومقاييسه الجمالية تتلخص في التأليف بين الاستقامة الهندسية العظيمة ، وبين أكثر الإيقاعات اللحنية العذبة فقطباهما : التوازن والخلود.

وبعد "بوركهارت" (٥٥) مقارنة بين الخط الصيني والخط العربي ، لمعرفة عبقرية هذا الخير حيث يتضح مثلا الاختلاف الوظيفي بين كل منهما. فالصيني خط مرئي (صوري) يفضل استخدام الفرشاة بينما العربي صوت (سماعي) يفضل تخطيط القلم الدقيق الذي يمكنه من التجريد والتصفير والإيقاع المستمر.

والصيني يسير في خط رأسي ، بينما العربي يسير أفقيا من اليمين إلى اليسار حيث موقع القلب، فكأنه يتقدم من الخارج إلى الداخل أي من الظاهر إلى الباطن. والأسطر المتتالية أفقيا في الكتابة تمثل جسم النسيج فهي رمز لحمته وسداته، رمز عبور محاور الكون ، رمز عملية دوران الأيام والشهور والسنوات.

وأشهر الخطوط المستخدمة في الزخرفة هي: الكوفي الذي يمثل الاستقرار أو السكون. والنسخي الذي يمثل السيولة أو الحركة. ومن الكوفي أنواع هي: القائم والمزهر والمضفر. أما الخط الفارسي فهو نوع من النسخي اللؤلؤي ، له سيولة الهواء . والمغربي يحتفظ بتوليفة قديمة من الكوفي والنسخي ، بينما للتركي العثماني شرقي.

وأهم رموز الكتابة يتمثل في التشبيه بين "كتاب العالم" و"شجرة الخليفة" وهما الرمزان المعروفان في التصوف الإسلامي : فحروف الكتابة أشبه بالأوراق من الشجرة ، والكلمات والجمال تشبه الفروع، وأصل الشجرة هو حقيقة الكتاب الكلية. هكذا حلت الكتابة في الفن الإسلامي محل الصورة ، في أشكال آيات قرآنية ومدائح نبوية وأشعار مثورة ، وبخلت في تأليف التوشيح إلى جانب التوريق والتصفير.

أما للشحنة التعبيرية والرمزية الكبيرة التي يكتشفها الفنان المسلم والتي ضمنها فن الخط العربي ، فقد وجدت حين حاول الفنان اكتشاف القيمة الجمالية للكلمة العربية ، خاصة بعد أن صارت الكلمة الإلهية (القرآن الكريم) جوهر عقيدته ومصدر وحيه ، وقد كادت الكتابة ولا تزال في الغالب عملية فجة ولا يتركز حولها أي اهتمام جمالي في ثقافات العالم ، ففي الهند وبيزنطة وفي الغرب المسيحي ظلت الكتابة محصورة في وظيفتها التعبيرية أي في كونها رموزاً منطقية.

لكن بظهور الإسلام ومحاولته التأكيد على تنزيه الذات الإلهية خلال التعبيرات الفنية المختلفة قد فتح للفنان المسلم أفقاً جديدة أمام الكلمة كوسيلة للتعبير الفني ، فقد استطاع بالتدريج وخلال جيلين فقط أن يجعل من الكلمة المكتوبة فناً مرئياً ، لها من الأهمية الجمالية ما يغرس في الوعي التصوري شيئاً آخر مستقلاً تماماً عن المعنى المنطقي الذي يستقيه منها الفكر.

وكان هذا الفن الجديد ككل الفنون الإسلامية الأخرى يسير على نفس النمط ويخضع لنفس الهدف الذي دأب للوجدان الإسلامي على إبرازهِ وتصويرهِ ، حتى أصبح تطوره لونا من الأرابيسك ، فقد طوع الفنان المسلم الحروف لتصبح قادرة على إشباع حسه الفني ، فهو يمتطها أو يطولها ، أو يركبها أو يفصلها ، أو يربطها ، أو يجعلها مستقيمة أو دائرية ، أو يجعلها

سميكة ثم يدبب أطرافها ، أو يكبرها جميعا أو يكبر بعضها. كما استطاع استخدام كل ما أمكنه من وسائل فن الأرابيسك وخاصة "التوريق" و"الهندسة" ليس لمجرد جعلها زخرفة في كتابته ، بل ليجعل الكتابة ذاتها فنا من فنون الأرابيسك في أسلوبها الخاص(٥٦).

على أن الخصائص الأساسية للحروف التي تحدد شرعيتها في التعبير عن معانيها ، قد أمكن الاحتفاظ بها ، فغدت تشكل النماذج الفنية الخطية ما تشكله التفعيلات العروضية في الشعر، أو الوحدات الهندسية والنباتية في رسوم الأرابيسك . وفي نفس الوقت يقوم تطويع الحروف لنماذج الأرابيسك ببعث القوى الجمالية الدافعة في نفس المشاهد.

فالخط العربي إذن — مثل الأرابيسك — استطاع أن ينقل البيئة الأساسية للفهم المنطقي — أعني الرموز الفكرية الأبجدية — إلى مادة فنية تصويرية ، إلى بيئة فنية يصبح الوعي الجمالي فيها أصليا لا ثانويا ، قائما بذاته لا بغيره ، ومن هنا يقول الباحث د.إسماعيل الفاروقي(٥٧): "وهنا يكمن سر نجاح هذا الفن حيث استطاع أن يتغلب تماما على الفكرة المنطقية في العمل الفني لتصبح تابعة ومكملة للتصوير الجمالين ، فكان بحق أعظم وأثبت انتصار فني في الإسلام.

فكلمات الله هي أصدق تعبير مباشر عن إرادته ، وطالما أن الله في وعي المسلم ووجدانه يتجلى دائما غير مشابه للحوادث ، فإن من المستحيل إذا أن يتصوره العقل ، وإن جاءت كلماته وحيا مباشرا عن إرادته. ومن ثم كان لكلمات القرآن الكريم مكانة عظيمة من حيث هي إرادة الله ، فأرادة الله سبحانه وتعالى يجب أن يكون لها من الجلال والاحترام والتقدير ما يجب له، وأن توصف بما هو أهل له من الجمال والكمال. وحينئذ تكون كتابتها في لوحة خطية جميلة، هي أروع قيمة جمالية في الإسلام بلا منازع ، وقد ساعد على نجاح هذا المسعى أن الخط العربي مرتبط بالكلمة العربية ذات الصفة العضوية كما يقول تركي الأرسوزي(٥٨) والتي تحمل بصورتها الرحمانية الصوتية مصدر استلهامها .

ويتضح هذا المصدر عن طريق(الحدس) "التجاوب الرحماني بين الذهن والصورة" فأية كلمة عربية مثل سعادة وجمال .. تحتفظ بأصولها في الطبيعة. وبنية اللسان العربي كبنية الجسم الإنساني هي بنية موحدة منسجمة بجميع عناصرها : النحو ، الجرس ، الكلام كوحدة

للجسم الإنساني . ولهذا فإن اللسان العربي نشأ عن حدوس صادقة لطبيعة الأشياء وليس هو مجموعة من الرموز المنفصلة عن مفاهيمها.

والكلمة العربية هي صورة تتضمن صوتاً ومعنى وخيالاً مرئياً. وعلى هذا فإن الكلمة العربية عندما استخدمت كعناصر فنية في الأرابيسك ، لم يكن القصد الإفادة من شكل هذه الكلمة للفني بحد ذاته وحسب، بل كان القصد تركيب لوحة فنية ، وأصبحت الصورة مصعداً يرقى بالحدس إلى هذه المفاهيم مباشرة للرابطة القوية بين صورة الكلمة ، وبوادر الشعور بالطبيعة.

وهذا في حد ذاته هو ما دفع بالخط العربي إلى ما نشاهده من تطور بغرس في وعينا وتصورنا الحسي بدرجة كاملة أن الخالق الأعظم لا يمكننا التعبير عنه أو تمثله في الحس ، فطالما أن هذا الخط قد أصبح لونا من ألوان الأرابيسك ، يمكننا إذا أن نتصوره عملاً فنياً مستقلاً ، إسلامياً خالصاً بغض النظر عن مضمونه الفكري. إن الإحساس الجمالي الناتج عن هذا الخط قادر على التحليق بالخيال نحو الفكرة الذهنية ، تماماً كما يفعل الأرابيسك في نفس الرائي. ومن ثم لا غرابة أن يصبح الخط العربي ، وبخاصة حين يأخذ مادته من القرآن ، هو الفن السائد في المجتمعات الإسلامية خلال العصور الطويلة.

وقد أدرك فلاسفة اللغة العربية من القديم تلك القيم الجمالية الرائعة المتضمنة في الخط العربي، فطبقاً لما يرويه الزمخشري في "أساس البلاغة" ، فإن الوزير محمد أباً علي ابن مقله عقد مقارنة بين تركيب وتأليف الشعر ليحدد الوظائف والقيم الجمالية في كل منهما، وهو يحدد للكتابة العربية معايير أساسية خمسة تؤدي إلى جمالها ورونقها وهي : التوفية والإتمام والإكمال والإشباع والإرسال (٥٩) أما أبو حيان التوحيدي فقد ذكر في كتابه "علم الكتابة" أن الكتابة عموماً روحانية تسربت برداء مادي (٦٠).

ولم يهتم المستشرقون بالخط العربي ويدركون أهميته الكبرى إلا في العصر الحديث ، ففي عام ١٨٣٨م أخرج المستشرق "يوسف فون هامر برجشتال" بحثاً في كتابة كوفية من مسجد الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله ، بالقاهرة ، وفي عام ١٨٤٠م ألف "ميخائيل اتجلو لانشي" كتاباً في شواهد القبور الإسلامية ، وأعقب ذلك عام ١٨٤٥م بكتاب عنواته بحث في الصور الرمزية العربية ، وفي تنوع الحروف الإسلامية في نقشها على المواد المختلفة ، وهو

في ثلاثة مجلدات تبحث لا في مختلف أنواع الخطوط فحسب ، بل في تنظيمات رموز الكواكب في نماذج الفنون الصغرى ، والطلاسم ، والتعاويذ ، والأسلحة ، والرايات ، والملابس

ثم بدلت الأبحاث الإستشراقية تتوالى في دراسة الآثار الإسلامية وخاصة تلك للدراسات التي تهتم بالفنون الإسلامية وتعمق مباحث فلسفة الجمال في هذه الفنون ، وقد كان على رأس هؤلاء كثير من الأسبان مثل "تولا بورد" و"جيرو دلهرقجي" ، "لأوين جونسن" وغيرهم (٦١).

ومن يتصفح أعمال "بول كلي" الفنية وهو من الفنانين المستشرقين المتأثرين بالفن العربي والإسلامي ، سيجد أن فنه هو الفن العربي في القرن العشرين ، حيث يقوم على مبادئ لا تلتقي أبدا مع مبادئ الفن الغربي التي تخلي عنها الفنان المعاصر كليا.

ولعل من أهم تلك المبادئ العربية : الحمالية العنوية ، والرسم المرسل الذي يؤدي إلى الشكل الفني المتكامل ، فكما يقوم الرقش العربي على الخط المتصل المستمر ، سواء في الرقش الهندسي ، أو في الرقش النباتي التوريقي ، فإن أعمال بول كلي التخطيطية تحاكي ذلك ، ولكن دون للتخلي عن الشكل الواقعي الذي بقي جسرا بين العمل للمبدع وبين الذكريات للراسخة في بيئته الأوروبية.

ويؤكد الباحث بهنسي على أن بول كلي يتخلى عن هذه الذكريات أحيانا ، ويلجأ إلى ذكريات عربية محضة عندما يستعمل في لوحاته الكتابة العربية أو الحرف العربي ، حتى لو تم ذلك وهما وافتعالا ، لأننا لا نستطيع أن نقرأ ذلك بوضوح ، فمع أن بول كلي تعلم الكتابة العربية ، فإله لم يقصد أن يكتبها عندما يرسم ، بل أن يرسمها رسما. وهنا يصل بول كلي إلى التجريدية العربية التي لا تسعى وراء اللاشيء ، بل وراء المطلق.

الخط العربي وفنون العصر : هناك خوف من المحاولات العصرية التي تجري حاليا لتطوير الحرف العربي وتقريبه من الحرف اللاتيني ، وجعله كتلة جامدة لا أثر للقيم الفنية فيها ، وهناك خوف له ما يبرره من الاعتماد المطلق على هذه الحروف وترك الإبداع ، بل للخشية

أيضا من المقلدين غير الفنانين ، وخاصة الشركات التجارية التي قد تقوم بمسخ الحرف العربي طمعا في الربح.

هناك أيضا عملية " مكنتة " الحرف العربي حيث يتم تطويره لكي يلام الأورديناتور، بحيث تستطيع ان تطبع آليا ما تشاء من الخطوط ، وهذا أمر يشكل خطرا حقيقيا على الحرف العربي، كما تشكل الحروف الجاهزة الخطر نفسه على الحرف والفنان.

وعلى جانب آخر تجاوز الحرف العربي الكتابة كعلم ليظهر قدرته الفنية في مجال الرسم ، فإمكانية الرسم بالحروف — كما رأينا — صفة مميزة للعربية لا تتوفر في حروف اللغات الأخرى ، ولقد أبدع الفنانون العرب على الرسم بالخط ، وظهرت آيات وأحاديث وحكم وأشعار بأشكال أباريق وحيوانات وطيور على درجة فنية عالية . ونجد اليوم محاولات تطويرية أخرى في هذا المجال لدى فنانين عرب ، لقد تمكن الفنانون العرب من رسم أشكال حيوانية وإنسانية ونباتية بالحرف العربي ، وليس الأمر بجديد فهذه الرسوم قديمة وكان جديرا أن تتطور لولا تشغال الفنانين العرب بالمدارس الانطباعية والتكعيبية والسريالية والتجريدية ، وقد قلنا التحديث إلى إهمال فنوننا الإسلامية ، وهو أمر مؤسف لأنه ليس حريا بنا الأخذ بالتحديث على حساب القطع مع التاريخ والتراث العربي والإسلامي.

ومع ذلك فقد برز اليوم من جديد الوعي بأهمية الالتفات لفنوننا الشرقية وتطويرها ، والأخذ بمعالم التحديث ، دون القطع مع التراث. ولذلك نجد اليوم محاولات تحديثية عربية تحاول الاستفادة من الحرف العربي واستلها مدارس الخط في رسم لوحات تشكيلية ، وانتشرت هذه المحاولات الناجحة في الشرق العربي كما انتشرت في المغرب العربي أيضا، حيث اعتبروا الخط العربي قاعدة للتحديث لخلق مدرسة عربية إسلامية.

وفي خضم عملية التحديث لا يسعنا أن نستبعد أهمية التكنولوجيا الحديثة في استعمال الألوان والمواد الحديثة في عملية الرسم ، ومن هنا يقول باحث معاصر (٦٢) إن انطباعية الخط العربي في الحيز المكاني وقدرته على التشكيل تتيح للفنان إمكانيات فائقة من خلال تجريد الخط واستقراء معانيه الروحية والشعرية وموسيقاه ودلالاته اللغوية .

وبالتالي لابد من الاستفادة مما أضافه الخطاطون العرب العظام أمثال "ابن مقلة" و"ابن البواب" و"المستعصي" و"حميد الله" و"هاشم الخطاط"، وعشرات غيرهم، الذين أسسوا مدارس نسير عليها اليوم. علينا أن نواصل التطور في هذا الفن العربي الرائع مستفيدين من كل ما يوفره العصر والنماذج الحضارية، لتعميق وتطوير فنونا العربية والإسلامية.

وثمة لوحات لعديد من الزخرفيين العرب المعاصرين سعت لأن تقترب أكثر من اللوحة التشكيلية، من خلال الإفادة من النماذج الشائعة في الخط الكوفي الهندسي أو الكوفي الشطرنجي، والنسج على منوالها بما يجرد الكلمة من معناها، ويبقى على إيقاعها التكراري، كلاتمة زخرفية هندسية تناسب الخطوط المزواة للكوفي. وثمة آخرون سعوا إلى المزاوجة ما بين الصرامة الاتباعية للخط العربي وبين تجريدية الخلفيات التشكيلية له عبر ما استقام لهم من مقدره أدالية في الخط والرسم على حد سواء.

وثمة آخرون سعوا لأن يتخذ الحرف أبعادا تجريدية ضمن نزوع منهم إلى الإفادة من مقومات الخط العربي البلاستيكية وأبعاده الفكرية والروحية، وذلك ما نبهت إليه الناقدة الألمانية "سيجيريد كالا" عند مشاهدتها لمعرض أقيم ببغداد (٦٣) إذ قالت: "لغني لا أعالي كثيرا، فمن جميع ما شاهدته في البيئتي العربي لم أجد نتاجا يفصح عن مصدره العربي وينطق به إلا ذلك الإنتاج الذي يتصل باللغة، أي الذي يتخذ من فن الخط للعربي والحروف مادة له".

ويضيف إلى ذلك ناقد أوربي آخر هو "روبير فرينا" قوله: "أصبحت الكتابة تخفق فيها الحياة وتصبح أكثر طراوة وأكثر صلابة، تركض في سطورها المتساوقة أو تتشكل في قوالبها الهندسية، مما يمكن لخط الكوفي أن يتخذ ألف شكل وشكل، وأن يعطي دلالات جديدة لأساليب عديدة للوصول إلى أن تصبح ضربا من القراءة في المستحيل وتصير الوظيفة الزخرفية عملية تأملية أو تربوية قريبة من الصلاة".

ولفنتاني المغرب مسعاهم المتأكد في التعامل مع الحرف العربي بنزوع تجريدي مرتبط بإطار تراثي كالإحياء بصفحات قديمة، أو استلهامه من خلال إيقاعات هندسية للخط الكوفي وبأسلوب يحاول فيه الفنان تجاوز حرفيات اللغة، وذلك بغية خلق شينيات جمالية لا يكون

للحرف أو الخط فيها ما يمايزان به من الأشكال الأخرى المطروحة في اللوحة التي تخلق منها مناخا سحرىا يسترجع منه الحرف بداياته المبهمة (٦٤).

وهكذا فإن العديد من المحاولات الناجحة للفنانيين العرب المحدثين في مجال استلهم التراث والحرف العربي والتعبير عن واقع الإنسان العربي المعاصر تؤكد أنهم سعوا فعلا لمعايشة عصرهم من خلال تراثهم ومعطياته ، وبما يعمق للتواصل بينهما.

تبقى المسألة الأكثر إثارة للتساؤل في عصرنا الحديث هي : كيف ولماذا استطاع الخط والكتابة العربيان أن يحورا حولهما في هذا العصر حشدا كبيرا من التشكيليين يستلهمونهما ويأخذون منهما عنصر أعمالهم مؤلفين تيارا هاما ، بل الأكثر أهمية في فننا العربي المعاصر ؟

فقد حاول وما يزال الفنانون العرب أن يستنزفوا القدرات الكامنة في الخط والتي اكتسبها في مساره التاريخي الطويل عبر الألفية المتعددة الوجود من اجتماعية وبنوية ومثولوجية واثولوجية وتيولوجية على وجه الخصوص ، وكان دافعهم الأساسي للهوية الفنية المتميزة.

والواقع الذي لا بد من ذكره ، كما يؤكد على ذلك ناقد فني معاصر (٦٥) أن العرب لم يكونوا السباقين في استلهمهم Calligraphie للخط في لوحاتهم ، فالحركة منشؤها الفن الغربي الحديث ، بدأت مع "براك" الذي أدخل أول علاماته الحروفية في لوحته (البرتغالي) وقد تضمنت هذه اللوحة حروفا وأرقاما فكانت المدرسة التكعيبية هي أول من أثار الانتباه إلى أهمية الحرف كعنصر تشكيلي ، وكذلك فعل بيكاسو في مرحلته التكعيبية ، فأدخل تلصيقات (كولاج) من قصاصات الصحف أو المجلات إلى لوحاته مع ما فيها من حروف طباعية.

دعم هذا أن المدرسة التجريدية أكدت الاعتبار الهام للكتابة والحرف. فقد أتاحت هذه المدرسة التعرف على الخط (السطر) والنقط والشكل الهندسي ، والرموز المطلقة والإشارات التلقائية وبالتالي الحروف كعناصر بصرية ، ذات أبعاد جمالية تدلل على البناء التأليفي للعمل التجريدي ، أو تشكل العنصر الأساسي فيه.

وقد اشد الاهتمام بهذه العناصر بعد تجارب كثيرة الأهمية قام بها كل من كاندنسكي وبول كلي وميرو وماتيس ، وامتدت لتأخذ بعدا خطوطيا خالصا مع ماتيو ومارك توبي وهنري ميسو وبرنار كينتتين وبريون جيزين ، على الرغم من أن بعضهم لم يرغب — أو لم يستطع لا فرق — التمييز بين شكلانية الخط العربي والخط الصيني ، في نفس الوقت كان بعض الفنانين العرب لازالوا يلهثون وراء الانطباعية والمدارس الأخرى ويعتبرونها سقف الحركة التشكيلية العالمية.

لكن هذه الحركة الحروفية العالمية الجديدة المنطلقة من المدرسة التجريدية دفعت بالفنانين العرب لأن يعيدوا النظر في صياغة أعمالهم التشكيلية . فقد أُنشأت هذه المحاولات وبشكل متسع ، الحرية للفنان في التعبيرات الفنية والتشكيلية ، فأدى ذلك إلى تبديل مباشر في الفهم الجمالي للفنانين العرب.

ويعلل الناقد الفني د . عادل قديح (٦٦) ذلك بأنه كان للاستقلال السياسي والدعوات القومية وإشكالية الانتماء في العمل الفني الفعل الآخر والهام. فأثار كل ذلك الانتباه إلى الأهمية الكبيرة للقيم الفنية والتشكيلية للتراث الفني وإعادة الاعتبار له . فراح الفنانون يعيدون استقراء التراث والتاريخ الغابر، عليهم يعثرون من خلاله على مفتاح لهوية عملهم الفني بما يعطيهم بعض الخصوصية قياسا على التطور الكبير الذي دخل على المدارس الفنية التشكيلية العالمية المتنوعة الغني والتصارع ، خاصة أن الرعيل للحديث والمعاصر من الفنانين العرب وجد أن فعله في هذه المدارس يكاد يكون مفقودا.

وحاول آخرون الارتكاز إلى حركة الخط العربي المتميزة بالقياس إلى بقية الخطوط ، من إيقاع وترداد ومدات، أو بالاستناد إلى تشكيلات خطوية مثل المثلث أو الديواني الجلي .. الخ وقد حاول آخرون بأن يستندوا في بناء لوحاتهم إلى العفوية والطفولية الموجودة في تلقائية الكتابات الجدارية الشعبية مع ما تتضمنه هذه الجداريات من تأثيرات طبيعية ، مثل لونية الشتاء أو الشقوق الحاصلة بفعل الزمن .. الخ.

وحاول آخرون ، أمانة لوحدة التراث والفنون الإسلامية ، أن يوحدوا بين موتيفات مختلفة من فنون قديمة امتددا إلى الزخرفة والخط العربيين ، مخترقين بذلك التاريخ ومستغلين الاستعمالات الحرفية. وهناك فريق أكد هذا التيار على النص في استعماله التشكيلية ، فمزج

بذلك بين دلالة الحرف التجريدية ودلالته النصية. وقد أكد هذا التيار أمانته لازدواجية الدلالة في الخط الظاهرية والباطنية.. الخ ألا يشكل كل ذلك سواء نجاح في التجربة ، أم أخفق ، تدليلا آخر على الأبعاد الجمالية والتشكيلية للخط العربي ؟

لقد استطاع الفنان المسلم عبر تركيبات وتحليلات للأشكال ، أو عبر ابتكارات فيها وتداخلات فيما بينها ، أن يقيم تكوينات فنية مذهشة حقا ، ومن السذاجة القول بالطبع أن ذلك يعد من الألعاب الفنية التي لا هدف لها إلا التعبير عن قدرة الخطاط الفنية. إن الهدف بلا شك التعبير عن حالة لا مرئية مطبوعة بداخل النفس العربية من جهة ، ومؤكدة ومثبتة من خلال العامل الديني ، وهو تزواج بوضوح بين المرئي بدلالته اللغوية واللامرئي بدلالته الفنية والجمالية.

وهذا ما أتركه بعنق فنان غربي مثل "هنري ماتيس" الذي تأثر كثيرا بالفنون الإسلامية في التصوير والزخرفة ، ولم يكن ماتيس يصور لكي ينقل متاعا أو مشهدا أو لكي يعبر عن فكرة أو يترجم شعورا ، بل كان يعبر عن الجمال كما يقول "رونيه هويغ": "إن الجمالية التي اختارها ماتيس لنفسه هي الجمالية العربية . لقد تخطى نهائيا عن جميع الأسس التي قام عليها علم الجمال الغربي ، ورفض إلى غير رجعة المبادئ التي قام عليها الفن الكلاسيكي والفنون الأوروبية حتى نهاية القرن التاسع عشر". وأصبح الواقع — كما يذكر الباحث عفيف البهنسي — لديه مزدوجا ، الواقع في ذاته ، والواقع الفني ، تماما كما هو الأمر في الفن العربي .

إن جميع أعمال "ماتيس" هي أمثلة على الفن العربي الذي أهتم بملء اللوحة بالزخارف والألوان والذي تجاوز الشكل الرياضي إلى الشكل الجوهري. وإن مقارنة بين فن "ماتيس" الذي يعتمد على الواقع المستبدل والمحور مع الفن الترقيني وفن المنمنمات ، تؤكد أن ماتيس لم يكن إلا مبشرا بعودة الفن العربي للحضور في معركة المدارس والاتجاهات الغربية في العصر الحديث .

على أن علاقة ماتيس بالمنمنمات توضح انتساب فن ماتيس إلى المفهوم المطلق الذي بدا في الرقش العربي أكثر من انتسابه إلى مفهوم التجريد الذي قدمه (كاندنسكي) أو (موندريان) . إن أسلوب ماتيس مع ذلك هو الدرس الأكثر عمقا ووضوحا الذي يجب أن

يتعلمه العرب لكي يعملوا على تأصيل فنهم وبعثه من جديد ، ليعيش في مناخ القرن الحادي والعشرين وما بعده. وهذا ما فعله عدد كبير من الفنانين في البلاد العربية.

على أن ماتيس إذ قدم شيئا هاما جدا للفن العربي ، إذ شجع الفنان العربي على احترام فنه والعودة إلى أصوله الفنية وإلى فلسفته الجمالية ، فإنه لا يمكن أن يكون قدوة للفنانين ينقلون فنه الذي كان شائعا عندهم قبل ألف عام. إذ أن تأهيل الفن لا يتم بالعودة إلى أشكال الفن وتكراره ، بل يتم بالعودة إلى مفهوم ذلك الفن وفلسفته الجمالية (٦٧).

الرقص (الأرابيسك) ، يرى المستشرق "هيرتسفيلد" في دائرة المعارف الإسلامية أن أخطر نتائج كراهية الإسلام للتصوير تتمثل في أن العدد الأكبر من الفنانين المسلمين انصرف إلى ميادين أخرى من الفنون تخلو من القيود ، ويجدون فيها حرية لإشباع غرائزهم الفنية ، وإظهار مهاراتهم ومواهبهم ، وتجلى كل ذلك في ميادين الزخرفة بأنواعها المختلفة. فقد صال الفنانون العرب المسلمون فيها وجالوا ولبتكروا وطوروا في الموضوعات والمجموعات والوحدات والعناصر الزخرفية ، مما جعل للفن العربي الإسلامي ذلك للطابع الزخرفي الأخاذ ، الذي تميز به عن سائر الفنون كلها.

ولذلك يعتبره المستشرق حجر الزاوية في تلك الوحدة الشاملة التي تضم في نطاق إطارها الكبير جميع المدارس الفنية التي قامت في كل عصر من العصور في تلك السلسلة المترابطة حلقاتها من الأقطار العربية والإسلامية في المشرق والمغرب.

لقد جعل الفنانون العرب المسلمون من الخط العربي بأنواعه المختلفة من كوفي إلى نسخي إلى غير ذلك من الميادين الرئيسة للزخارف. فأوجدوا من الحروف وأطرافها أشكالاً وعناصر من الزخرفة تتجمع في كلمات وعبارات لينتج منها كلها موضوعات زخرفية ذات إيقاع فني متناغم ، وتبرزها وتؤكددها في أحيان كثيرة عناصر نباتية وهندسية وضعت في مستوى خلفي منها لتزيد من حسناتها وجمالها ، وزينوا بها منتجات الفنون من عمارة وتحف زخرفية.

كما ابتكروا من الأشكال الهندسية ألوانا وأنواعا جديدة ، ألفوا بينها وأنتجوا منها أعدادا لا حصر لها من الوحدات والتكوينات الزخرفية التي تسيطر على المشاعر وتبعث النشوة والارتياح ، وأنتجوا سجلا حافلا من العناصر النباتية ، من أوراق وزهور وثمار، في أشكال تجريدية محورة ذات طابع عربي إسلامي فريد ، جعلوها تتهاوى وتتثنى وتتشابك مع بعضها ومع الكتابات الكوفية والوحدات الهندسية لتخرج من مجموعاتها روائع تبهر الأبصار. ولقد بلغ من روعة تلك الابتكارات للزخرفية أن أطلق الفنانون الأوربيون كلمة "أرابيسك" Arabesque على أية تكوينات زخرفية تتشابك فيها العناصر حتى ولو كانت غير إسلامية، بحيث ينتج منها ما يشبه ما أبدعه الفنانون العرب المسلمون. ويقول الأثري الألماني "هرتفولد عن كلمة "أرابيسك" هذا اللفظ أوربي أطلق في اللغات الإنجليزية والألمانية والفرنسية على زخارف الفن الإسلامي بوجه عام والنباتية منها بوجه خاص (٦٨).

أما المعنى الحقيقي الذي أصبح متفقاً عليه بين علماء تاريخ الفنون لهذا الاسم الغربي أي الأرابيسك فهو يعبر عن فنون الأقطار الإسلامية بوجه عام. ومن الحق أن يطلق بالذات على الزخارف النباتية ، ولو أنه يصعب فصلها عن باقي الزخارف الأخرى مثل أشرطة الجدران والعناصر الكتابية وأشكال الكائنات الحية ، مما يمكن معه أن يمتد المعنى حتى يشمل أمثال هذه العناصر والأشكال ، وهو المعنى الشائع في وقتنا الحاضر (٦٩).

وقد كان الرقش العربي أو الأرابيسك والخط والزخرفة هي وسائل الفنان المسلم إلى تحقيق كل المفاهيم الجمالية للانهائية التي يصبو إلى تحقيقها. ونجد الرقش العربي في نقطة التقاء الخط العربي بالتصوير . والخط العربي هو تجديد في رسم الحروف والكلمات التي تحمل معاني معينة، أما التصوير فهو رسم أشكال ووجوه تمثل حدثا أو مشهدا واقعا أو خياليا . أما الرقش فهو رسم لا يحمل معني بياتيا أو لفظيا ، وإنما ينقل الشكل الهيولاني والجوهر لأشياء واقعية.

وهنا يتضح أن الرقش كان — وكما يؤكد على ذلك الباحث عفيف البهنسي (٧٠) — مثل الخط من جهة والصورة من جهة أخرى ، لقد توجه الخط العربي من شكله البدائي إلى شكل فني لم يعد له حد في التفنن والتعبير. ومع أنه لم يتخل عن وظيفته فإنه أصبح صيغة

فنية مجردة لا ترتبط بالمعنى بذاته ، بل بصفته القدسية التي أصبحت جمالية تبعا لجمالية الخط ذاته. وتزداد مكاة الخط الفنية كما يزداد بعده عن وظيفته البيانية ، وتصبح الصيغ المجردة التي هي من توابع الخط ، مستقلة تحيطه بمزيد من التزييق أو تتفصل عنه لكي تصبح رقشا بذاته ، وعندما تنتقل هذا الخط إلى لوحات منقولة تلاقى بقوة مع الرقش الهندسي ، حيث لم نعد نميز أيهما الأصل وأيهما الأثر.

ونجد الرقش أو الأرابيسك ذا مضمون روحي تجريدي لا يمكن إغفاله ، وقد أخذ أشكالاً نباتية أو هندسية ، ولكن مفهوم النجمة ومفهوم الأشكال الهندسية الأولى المثلث والمربع والمخمس لم تكن في حد ذاتها صيغا رياضية ، بل هي أشكال تجريدية لجميع ما على الأرض من أشكال. ويذكرنا هذا بقول "سيزان": أن جميع الأشكال ترتد إلى صيغ هندسية أساسية أسطوانة أو كرة أو مكعب".

ولكن الفنان العربي لم يلجأ إلى الحجم الأساسية في الوجود ، ذلك لأن كل حجم هو وعاء لروح الإنسان أعجز من أن ينفخها في هذا الوعاء، بل لجأ إلى المسطحات الأساسية في الوجود، وليست هذه الأشكال بلا مضامين رمزية ، بل كثيرا ما استعارها الصوفية للدلالة على معان كبيرة. وهي من الرقش العربي الهندسي لا تخلو من معان ، بل إنها في الحق تمثل الكائنات جميعها، الحية وغير الحية بأشكالها الجوهرية ، وليس بأشكالها العرضية النسبية.

هنا يتجلى معنى الإطلاق في التجريد العربي ، وهو أمر لم يستطع تحقيقه الفن الغربي الذي استمر تعبيرا عن تفاعل فني مجرد من أي مضمون . بينما لم يتخل الرقش عن المضمون ، ولكنه مضمون مطلق يمكن البرهان عليه حتى إذا استدلنا إلى قوتين العلم. إن هذا التشكيل الفني الرائع ، الذي كثيرا ما فتن الناس من عرب وعجم عبر التاريخ ، لم يكن إذن مجرد تزيين مجاني ، بل تمثيل لملكوت الرب ، فهو آية فنية وآية دينية بوقت واحد ولطالما رأينا في هذا التمثيل تعبيرا عن العبادة بقدر ما رأينا فيه تعبيرا عن الإبداع (٧١) . لقد تمثلت عبقرية العرب في مظاهر إبداعية ثلاثة هي الشعر والخط والرقش (الأرابيسك) .

إن الأرابيسك Arabesque يمثل قيمة جمالية عربية وإسلامية خالصة ، كما يمثل القرآن الكريم والشعر العربي نفس الصفة ، ووجوده في أي بيئة فنية يجعل منها شيئا إسلاميا

خالصا ، وهو فوق هذا كله يعتبر مظهر الوحدة في فنون الشعوب الإسلامية التي تختلف فيما بينها في كثير من الأشياء.

والأرابيسك عبارة عن رسم يتألف من وحدات أو أشكال ترتبط ببعضها البعض وتتشابه بطريقة تجعل المشاهد يجول ببصره من الوحدة أو الشكل إلى شكل آخر ، وآخر في جميع الاتجاهات حتى يرى للرسم كله من أقصاه إلى أقصاه. وإن الشكل — أو الوحدة — يعتبر في الحقيقة مستقلا وقائما بذاته تماما مثل بيت الشعر في القصيدة العربية التقليدية ، ولكنه قد ضم إلى نظرائه ، وأن المشاهد له مثل المستمع للقصيدة العربية طالما تعرف على الخط العام ، وتصور الوحدة أو الشكل الذي يتألف منه الرسم كله — كما يقول أحد الباحثين (٧٢) — أصبح مدفوعا إلى متابعة الأشكال التالية ، وفي هذا تكمن إيقاعاته الفنية ، وبقدر ما تصبح الوحدات متداخلة بشكل كثيف وثيق يجبر على الحركة والتوقف معا، وبقدر ما تتعوق الحركة بالخطوط للدائرة والمنكسرة ، تصبح الحاجة ماسة لبذل مجهود أكبر لمتابعة القطعة الفنية.

إن فن الأرابيسك يمكن أن يكون نوعا من الزخرفة النباتية أو الهندسية ، اعتمادا على الوسيلة التي يستخدمها الفنان في التعبير كالتوريق أي استخدام أوراق النباتات والزهور وأعناقها لتصميم الوحدات الزخرفية أو الرسم الهندسي الذي يستخدم أشكالا متنوعة : فهو يطلق عليه "خط" حين يستخدم خطوطا مستقيمة ومنكسرة لإنشاء الوحدة الزخرفية ، وأحيانا "رمي" حين يستخدم الخطوط المنحنية ذات المراكز المتعددة ، وهو يستخدم كل هذه الأشكال معا فيطلق عليه حينئذ "رخوي" .

وإن الدائرة الزخرفية العربية (٧٣) عالم مشحون بالرموز الصوفية . فالدائرة نفسها تمثل دائرة الفلك، ومسار الكواكب ، ودوران الليل والنهار ، ومرور الشهور والسنين. والنجمة الثمانية في وسطها تستمد الرمز من أبواب الجنة الثمانية، وحملة عرش الله الثمانية ، في قوله تعالى في سورة الحاقة: "ويحمل عرش ربك فوقهم يومئذ ثمانية".

ومركز كل ذلك ، ومبدؤه ، ومرده ، هو نقطة هندسية يتصورها العقل ولا تراها الحواس ، منها ينطلق ذكر الله في حلقة الذكر الصوفي المعروفة التي يصطف فيها المشايخ والدراويش مكونين دائرة ، وأفواههم تلهج بأسماء الله الحسنى .. وكأن الدائرة الزخرفية

العربية صورة هندسية لهذا النوع من رياضات التصوف ، والذي يؤكد هذا الارتباط هو أننا نلاحظ توافقا زمنيا بين انتشار الطرق الصوفية بين المسلمين ، وظهور الدائرة الزخرفية العربية في الفن الإسلامي.

وهكذا نجد أن الرسم العربي الذي ينحو نحو التجريد ، ويتضمن كثيرا من الدلالات الرمزية كان ينقل بروية واعتدال ما كان يستشرفه من المعاني الإلهية ، في حالات الوجد الصوفي الدائب الذي يربط منذ القدم بروحانية راسخة دفعت للبحث عن "اللاتهائية" الملاذ الآجل حسب تعبير "بشر فارس" في مؤلفه "سر الزخرفة العربية" .

وبمعنى آخر إن الفنان العربي المسلم كان يستجمع الموضوع عن طريق الحدس أو الإلهام ، وليس عن طريق الفهم فحسب ، ذلك لأن إبراك الله لا يقوم على الحس ، وإنما يقوم في حقيقته على الوحي والإلهام ودرجات الوحي والإلهام متفاوتة أعلاها وحي الأنبياء وأدناها إلهام المبدعين من الفنانين والمتولجين من الصوفية.

والإلهام والحدس هنا هو الإلهام المتفوق على الحس والعقل معا. أما العمل الفني نفسه فهو ارتسام التجلي المتعالي ارتساما واعيا محسوسا. ومن هنا كانت الصورة الإلهية القائمة في وجودنا منذ الأزل ، وفي الإنسان الاستعداد الخاص لها النوع من التجلي ، أما الصورة العقلية فهي الصورة القائمة خارج وجودنا بفعل منا ، ولذلك حين سئل أبو حيان التوحيدي عن هذه الصورة ؟ قال : "التي بها يخرج الجوهر إلى الظهور عند اعتقاب المصور إياه" (٧٤).

وهكذا تمكن الفنان المسلم من التعبير عن أشواقه العليا من خلال فنونه التجريدية وكما تمثلت في كل من الخط والأرابيسك ، متبعا لمنهج الرؤية الإسلامية يرتقي السوعي في استحضاره لموضوع القيمة الجمالية ، على نحو تجريدي عن طريق الخط حين يشكل بأنواعه المختلفة صورا من الجمال تحمل مضامين روحية ودلالات تفعالية ، ولذلك تؤكد باحثة معاصرة في علم الجمال (٧٦) على أن ما حققه اليونان والرومان في المسرح أو الدراما ، حققه فن الخط العربي من خلال كتابة النصوص الدينية ، وذلك بالنظر إلى عالمين :

١- أنه في عمل لوحات تجويدية للكلم الإلهي - تعنى أنه بالاحتفال بقداسة الكلمة - يتم تحسين وتطوير الأداء الكتابي بشكل عام بحيث تصبح خبرة التجويد فى حد ذاتها فنا ، بمعنى استحضار فنان الخط الإسلامى لجلال الكلم الإلهي كقيل بأن يعكس الجلال فى وعيه جمالا فى عمله.

٢- أن عملية التجويد وإن كانت تبدأ من الخط إلا أنها بالضرورة تدفع إلى قدر من المعايضة للمعاني التي تتطوي عليها الكلمات ، ولهذا فإن التصميم الهندسي فى عرض الكلمات ، إنما يعكس المعنى ، ومن هنا يكون التجويد قد انتقل من الحرف إلى المعنى ليكشف عن نوع من المعايضة الروحية . وعلى هذا النحو فإن العاطفة الدينية والحساسية الجمالية كانت ملتحمة بشكل لا يمكن فصله ، من هذا التوحيد القوي ، انطلقت على نحو منظم موجة القوى الإبداعية (٧٧).

وذلك إنما يعود إلى أن الكلمات العربية التي يعبر بها الفنان عن موضوعه وهو كلام الله فى تشكيلات هندسية تتميز بأنها ذات شكل شفاف يكشف عن دراما كاملة من الصوت والصورة والمعنى والخيال ، ولذلك يرى "بوركهارت" إن القوة المعيارية للغة العربية تأتي من دورها كلفة قدسية (نزل بها الوحي) وأيضاً طبيعتها المعمارية ، والعنصران مرتبطان تماماً ، ثم يضيف أنها تتميز بخاصتين يجعلان تشكيلها من أنبل وأجمل الفنون وهما :

١ - الحدس السمعي Auditive Intuition .

٢ - الحدس الخيالي Imaginative Intuition .

وتضيف د. وفاء إبراهيم (٧٨) أنها أيضاً تحتوي على "الحدس البصري" ، حيث أنها تشكل مرئي للكلمة الإلهية التي نطق بها الوحي ، فعند تذوقى للوحة خطية مكتوب عليها ليس كمثله شيء" أستشعر فيها "للا - شيء" لا على أنها عدم ، بل على أنه الوحدة الباطنة السارية فى كل ما حولي من أشياء ، فأرى وأستمع وأتخيل الواحد على نحو مباشر وبالحدس دون توسط من تصور أو مدرك حسي .

ويبدو أن المصور المسلم ، استعان بالسمة الهندسية للغة العربية وراح يطرد عن وعيه أي تجسيم تمثيلى أو خطيا ، وسعى يبحث عن جوهر الأشياء الأصلية من خلال الأشكال هندسية كالنجمية والمثلث ، مكونا مسارات من نوع فريد لرحلته التي لا نهاية لها ، ففي هذه اللوحات الهندسية التجريدية (الأرابيسكية) ليس ثمة من قراءة حرفية ، وإنما رحلة سير يحاول بها تحقيق حدس بحضور الله سبحانه من خلال الإدراك الحدسي.

فعمل الفنان المسلم هنا هو تعبير عن توحيد الخالق من خلال الشكل الهندسي التجريدي، والذي تتحدد خصائصه بخصائص موضوعه ، ولما كان موضوع اللوحة الفنية الأرابيسكية أو الخطية في الإسلام ، هو استحضار الجلال الإلهي ، والتعبير بالشكل الهندسي أو بالاستخدام اللاتمثلي للخط عن بنية الجلال كما ينعكس في الشعور الإنساني ، بل ذلك كله على سمو طبيعة الموضوع الذي يستلهمه الفنان في هذا الفن لعمله ، وإن موضوعا بهذا القدر من السمو والعلو لا تتحدد خصائصه من خارجه ، كما أنه من القوة والاستيلاء على الوجدان بما يكفل أن يعكس "كموضوع" خصائصه على شكل العمل نفسه.

أو بعبارة أخرى كما تؤكد الباحثة ، إن خصائص الموضوع هي التي تحدد خصائص الشكل في هذا المجال ، وعلى ذلك فإنه بما أن الموضوع الإلهي يقع في الإدراك بأبرز سماته وأعظم خصائصه في إطار من الثبات والضرورة ، والثبات يتضح في قوله تعالى : "كل من عليها فان ، ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام" (٧٩).

وتتضح الصيرورة حين يقول تعالى : "يسأله من في السموات والأرض كل يوم هو في شأن" (٨٠) لذلك لم تخرج خصائص فن التصوير الهندسي التجريدي (الأرابيسك) والخط في الإسلام عن أن تكون انعكاسا لترنينا لخاصتي الموضوع الإلهي من ثبات ، فكانت الخصائص هي : عدم التطور Non Development و التكرار : Repetition والتماثل : Symometry وقوة الدفع أو الزخم : Momentum وكلها خصائص تنفي أي علاقة بالطبيعة (٨١).

وهكذا نلاحظ أن خاصتي عدم التطور ، والتماثل هي انعكاس لخاصتي الثبات في الموضوع الإلهي ، وإن خاصتي التكرار وقوة الدفع هما بدورهما انعكاس لخاصية الصيرورة في الموضوع الإلهي . وبذلك فإن الوعي في هذه الرحلة من الفن لا يحتاج إلى من يوجهه أو

يدله على الطريق ، وإنما هو رسم مسارات الرحلة ، ولم يبق على المتلقي إلا أن يتابعه في الرحلة وكلما توغل غمر الطريق نور يكشف عن مسارات أخرى لا نهاية لها ، ويستمر في الرحلة مكررا وحداتها وتشكيلاتها بصورة متماثلة لا نهاية لها .

ومن ثم يخلص الوعي من هذه الرحلة إلى اللآمتاهي ، الذي ليس كمثله شيء ، من خلال الشكل استطاع أن يستحضر المضمون الروحي ، ويعرضه أمام إدراك حسي شامل ورابط لكل (٨٢).

ويفسر الباحث عفيف البهنسي (٨٣) الأرابيسك أو الرقش ووظيفته والذي يعبر عن إبداع الخالق من خلال تكرار عناصره وتنافسها وقوتها وتفردا وثباتها ولائهايتها ، والذي يلقي في نفس المشاهد إحساسا بديها باللاهائية وسمو الذات إلهية ، بأنه 'عمل هندسي محض يقوم على تعريقات واشتقاقات للأشكال الهندسية الأولى المثلث والمربع .

والواقع أن شكل الخيط إذا كان هندسيا ، فإنه ذو مضمون ثابت ، وليس الطابع التجريدي فيه إلا لكي يكون الشكل مطابقا للمفهوم المطلق الذي يتضمنه ، فهو يعتمد على الحدس المجرد من جميع المعطيات الحسية ، والبعيدة عن العقل الرياضي المبني في الظاهر على علاقات جد حسابية وهو في الواقع يسعى وراء فكرة جوهرية هي فكرة الله الأحد. فالنقطة المركزية هي الجوهر الذي يصدر الأشياء كلها وإليه ترجع جميع الأشياء.

ومن هنا لم يكن غريبا أن يدرك كثير من المستشرقين في العصر الحديث عبقرية الفن العربي الإسلامي ويتأثرون به ، بل ويأخذون عنه ، مثل الفنان الكبير "ماتيس" الذي مضى قدما في مجال الاستشراق وقدم الدروس الأولى التي استفاد منها الفنانون الغربيون لبناء الفن العربي بمنظور العصر الحديث. لقد تعلم "هنري ماتيس" في مرسم "غوستاف مورو" الذي كان يؤمن أن "الشرق هو مخزن للفنون وأنه قبلة الفنان الحديث".

ولقد اعترف "ماتيس" دائما أن الكشف يأتيه من الشرق دائما ، وأن فن المنمنمات قد فجر جميع إمكانياته وأنه أكد أبحاثه الفنية . وذكر "سامبا" في كتابه "ماتيس وأعماله الفنية" (٨٤) أن الموضوعات الرائعة التي استحضرها ماتيس من المغرب ، أوضحت التزامه

للألوان المشرقية ، وللشكل المسطح والرقش العربي ، وبصورة عامة التزامه لعناصر الفن العربي الذي دعم فنيته ، حسب اعترافه.

ويذكر الناقد الكبير عفيف البهنسي (٨٥) أن فن ماتيس يلتقي مع الفن العربي في التبسيط الذي تجلي في رسمه وتلوينه ، والذي يقوم على الحذف والإبدال والمجاز والتعادل . إن هذه السمات التي عرف بها فن ماتيس ، هي نفسها سمات الرقش العربي وفن الترقين عند الواسطي، أو الذي نراه ماثلا في أعمال ترجع إلى العهد الفاطمي عثر عليها بالقاهرة. ويلتقي ماتيس مع الفن العربي في تعريف الجمال، فالشكل لا يكون جميلا ، لأنه شبيه بالواقع أو مكرر له ، بل عندما يعبر عن الفرح والإيقاع والنغم.

أما "بيكاسو" الذي عاش عمرا طويلا كان فيه غزير الإنتاج ثابت الشخصية ، صاحب الثورة الفنية في القرن العشرين والذي ابتدأ ثورته الفنية محطما الشكل الواقعي ، باحثا من خلاله عن أساسه الهندسي ، لكي يبرزه بأشكال تكعيبية كما أطلق "موسيل" على هذه المكعبات من الأشكال، فلقد اهتم بعد ذلك بالفن الأفريقي ، الذي هو مدين جدا للفن العربي الإسلامي ، كما تقول "غيرترود شتاين" صديقة بيكاسو والكاتبة الأمريكية ، وأضافت أن الفن العربي الإسلامي الذي بدا مستغربا بالنسبة لماتيس أضحى أليفا واضحا ومتاميا بالنسبة لبيكاسو الأندلسي. ولقد ولد بيكاسو في مالقة التي استمرت عربية إسلامية خلال ثمانية قرون. وتقول "شتاين" أنه من الصعب أن ننكر جذور بيكاسو للعربية الإسلامية.

ويؤكد ذلك "دولوره" أيضا (٨٦)، وإذا كان ماتيس قد اعتمد على الرقش العربي اللين والتوريقي ، فإن بيكاسو سار بحسب منطلقه التكعيبى باتجاه الرقش الهندسي ، إلا أنه خالف جميع القواعد الرياضية ، وحطم بدون رحمة جميع معالم الواقع المألوف ، لكي يقيم عالما جديدا مؤلفا من مخلوقاته هو .. لقد أراد أن يدخل الزمن في مواضيعه وشخصه ، كأنه أراد أن يعبر عن العامل الزمني في الفن العربي الذي يتمثل بالحركة الصوفية التي تبدو في الرقش النباتي ، وفي الحركة الوميضية الجابذة النابذة التي تبدو في الرقش الهندسي.

الفصل السابع

الفنون الإسلامية والتعبير عن الهوية الثقافية

إن الأمة العاجزة عن المحافظة على جوهر كينونتها وروحها .
الضاري والدفاع عن خصوصيتها ... أي القابلة للذوبان .
في محلول حضاري غريب عنها ، ليست جديرة بالبقاء ، .
ولن تجد من يأسف عليها.

إن قضية الهوية الثقافية تتطوي على أهمية بالغة ، لأنها تصل إحساسنا المتأصل
باليقين الديني والاجتماعي والشخصي ، وبالطمأنينة الفكرية والوجدانية والسلام الداخلي فيما
يتصل بمن نحن في الحقيقة ، وما الغرض من وجودنا.

لقد كانت هذه القضية موضوع جدل كثير في العالم الإسلامي ، ولكن على مستوى
سطحي من حيث الرؤية أو مستوى سياسي يتسم بالتعميم ، وفي النادر القليل على مستوى
فلسفي عميق. على أنه مهما اتسمت هذه النقاشات بالذكاء ، فإن لب القضية الكامن لن يمكن
الوصول إليه ، في تصوري ، طالما ظلت محصورة في وضع الإنساني في إطار منظور ثقافي
محدد أو أيديولوجيا بشرية مستحدثة ، إذ الأمر يستلزم أيضا أن نفهم من خلال بعد أكثر اتساعا
وكونية ، ولن يتوفر هذا إلا من خلال المنظور الإسلامي الكوني.

وخاصة على أعتاب القرن الحادي والعشرين ، وفي ظل القوى المحركة الجبارة
لعولمة الإنترنت التي تغير عالمنا ، والأزمات البيئية العالمية الحرجة التي على أمتنا
الأرض "جايا" أن تكافحها ، فإن المسائل الجذرية يلزم أيضا أن نتعامل معها الإنسانية على
مستوى أكثر توحدا وتساميا وارتباطا بوحدة مصير النوع الإنساني ، وأن نتكامل متخطية أيضا
القيود الثقافية والتاريخية .

وهذا لا يتوفر للإنسانية عامة ، والأمة العربية والإسلامية خاصة إلا بتوفر المنظور الإسلامي الذي يؤسس لإيجاد الصلات الحقيقية بين الخالق والمخلوق ، ويقيم وشائج الاتصال السامية بين الإنسان والله ، ويضفي كل الدلالات والمعاني الوجدانية على الحياة الإنسانية التي تسعى لأن تعيش في النور المطلق.

وفي عصر ثورة المعلومات ، صار كل شيء في العالم مفتوحا على الأثير اللامتناهي. ولسنا نجد ما يعصم الإنسان من الاستسلام لجاذبية اللغة والصورة ، سوى انتمائه وتحصنه بممانعة حضارية وثقافية ودينية. غير أن هذا كله يتوقف على آليات صراع شديد التعقيد ، سيكون على الأقوياء والضعفاء خوض حرب لا هوادة فيها ، تارة من أجل الهيمنة والاستحواذ بالنسبة للأقوياء ، وتارة من أجل الحفاظ على الهوية ، وحق امتلاك الحرية بالنسبة للضعفاء.

وإذا كان المبدأ الذي أصبح سائدا في نهايات هذا القرن ، هو مبدأ فتح الأبواب للمعلومات والآراء وليس إغلاقها ، وقبول تعددية التيارات السياسية والاجتماعية وليس حصرها ، والاعتراف بالآخر وليس رفضه ، أي أصبح السائد هو عدم عزل المجتمع عن مجتمعات الدنيا ووضعها ضمن سور ، بل صار من المتعذر عزله ، فقد أتاح التطور تمهيد طريق تأمين الحريات الفردية للأفراد وممارسة الديمقراطية للجماعات ، وأعطى للجميع الحق في الحصول على المعلومات ومقارنتها والاستفادة منها في بلورة الرأي وتكوين الموقف.

ولكن واقع الحال يؤكد أن عددا من الدول وخاصة الولايات المتحدة الأمريكية استغلت هذه المبادئ التي هي نتيجة مجريات تطور العالم في النصف الثاني من قرننا ، وسخرتها للاختراق والغزو الثقافي وتشويه الوعي وخلخلة الشخصية القومية للشعوب الأخرى ، أي لأمركة بلدان العالم تحت شعار حرية الحصول على المعلومات وحرية التعبير والتمسك بحقوق الإنسان.

ومن هنا فليس غريبا أن نجد أحد الباحثين يقول أن أخلاقيات "الاستحواذ" تستهل رحلتها من دون واذع. إن كل شيء لدي هذه الأخلاقيات يجب أن يهبط إلى دنيا التسليع

والتحليل وقيم السوق. وهي تستعمل لهذه الغاية كل ما يشجع على القبول والإذعان والطواعية وشغف التلقي.

الأمر الذي أدى إلى ظواهر دراماتيكية ، فظيعة في وقائعها ومعطياتها ، ليس على بلدان الجنوب ، وشعوب العالم الثالث فحسب، وإنما أيضا وأساسا على المجتمعات الغربية نفسها. وربما كان الفرنسيون من أكثر الأوربيين تحسسا من الآلة الإعلامية الأمريكية التي حولت عصر ما بعد الحداثة في الغرب إلى حقل اختبار للإجهاز على ما تبقى من ثقافة الأنوار وتحطيم عقلانياتها واستلاب بعدها الإنساني.

هذا ما لاحظته المفكر الفرنسي المسلم روجيه جارودي في بداية التسعينات حيث بين أن فلسفة الإعلام في الغرب تنطوي على تحريض دائم وحاسم من أجل تجنيد المشاهدين بالإغراء. ودعوة إلى الغوغالية وإلى الخمول الدائر تجاه رأى عام تتلاعب به الدعاية والإعلانات وأدوات نقل الثقافة الجماهيرية.

ولذلك يؤكد جارودي في كتابه "الهدامون" Les Fossoyeurs في فصل "ثقافة بلا معنى" أن التلفزيون نفسه لا يحكي حكاية التاريخ ، ولكنه يصنعها بالتلاعب به ، بمعنى أنه يستسلم إلى انحرافات السوق ، وإلى تهديم كل روح نقادة وكل فكر يشعر بالمسؤولية . وذلك بدءا باستطلاعات الرأى العام التي لا تهدف إلى إعطاء صورة واقعية عنه بل تستهدف التلاعب به ، وعن طريق البلاهة الخائفة للألعاب ، والمسابقات المتلفزة التي تلوح بإغراء الحصول على المال بسهولة وصولا إلى الأخبار التي تخضعنا إلى تأمل كوارث العالم بغباء مرورا بأفلام الصور المتحركة اليابانية ، وهي كلها تنحو بانتهازيتها التجارية إلى جعل الجمهور كالأطفال دون تقديم ما يساعد على فهم نهاية الألف الثانية ، إلا بالجرعات التي تعالج الداء بالداء وبعد الحادية عشرة ليلا(أي الأفلام الإباحية).

إن الوجه المثير للجدل ، في هذا المقام ، هو تحول الإعلام بأحيازه المختلفة إلى قوة أيديولوجية ضارية ، هذه الأيديولوجية تتولى بدورها عمليات إقناع واسعة النطاق وبما لا يمت لمصلحة الإنسان في شيء.

ويجب أن ندرك أن أي غزو في مجال الفنون سواء كان ذلك في مجال الآداب أو الموسيقى أو العمارة أو الفنون المرئية يحمل معه تغلغلا عقديا ، ومن ثم فإن إيجاد جمهور متيقظ للفنون الإسلامية وعلى دراية بها أصبح أمرا ضروريا . ففي غياب هذا الجمهور الواعي سيصبح الميدان مفتوحا أمام الفنانين يبدسون على الناس أي رسالة زائفة موهمين إياهم أنها الحقيقة الأصيلة ، وبالطريقة التي يبعثونها بغض النظر عن تأثيرها على نفسية الجمهور أو رفاهيته الاجتماعية أو حضارة المجتمع.

ولن يكون بإمكان أي فرد في مثل هذا الموقف أن يتنوق ما يعرض له من فنون أو أن يحكم عليها وسنكون غافلين عما وراء بعضها من منفعة أو ما تجره من ضرر. إن الفنون تشكل دعائم جوهرية للهوية الثقافية لأي شعب. ولعل الفنون الإسلامية أكثر تكاملا من أي فنون أخرى وأكثر تأثيرا بجوهرها الديني من تأثير فنون أي ثقافة بنظامها الديني.

وهذا يتطلب منا القدرة على استنهاض العبق فينا ، في زمننا الصعب ، والمُحاق بشتى الأزمات ، والظلم ، للأمن الثقافي والفني والاجتماعي . على كل حال لسنا وحدنا في هذا القرن نعيش قلق الإبداع ، ورغبة البحث عن الأصل والرائع والخلودي في ظل الغزو التكنولوجي والكمبيوتر ووسائل الاتصال الفضائي.

فللفن سطوة سحرية أسرت المتلقي عبر التاريخ ، وعلمنا أن نكتشف ذاتنا عبر أدوات الفن الإسلامي ومن خلال ما تركه التراث فينا من روائع الإبداع الإسلامي في شتى تجلياته وفي مختلف إبداعاته ، خاصة وأن الفن هو لثمن المقتنيات، لأنه ينقذ إرادتنا في سبيل الحياة ، بل ينقذ الحياة نفسها، ذلك لأنه يستخدم تلك الطاقة الجبارة التي تجعل الحياة في ذاتها جديرة بأن نحياها.

فالفن اليوم لا يبدو وسط ضخامة التاريخ ، واحة عامرة بالسكينة والظلال ومسلة لطيفة ، وشريطا جميلا تتزين به الحياة ، بل أضحي نشاطا رئيسيا للفكر ، ولم يعد هدفه محاكاة الطبيعة على نهج "ريوكسيس" الإغريقي الذي امتلأ سعادة ونشوة وهو يرقب الطير تنقر في عناد عناقيد العنب التي رسمها في لوحته (١). سيبقى الدور الجوهري الذي يلعبه الفن على ما كان عليه دائما ، أحد وسائل الإنسان للتعبير عن نفسه.

والفنون الإسلامية يجمعها الهدف إلى تحقيق رسالة واحدة ، وتلك الحقيقة تجعل أشكال التعبير فيها متماثلة ؛ وسواء كان فن العمارة أو فن التزيين والزخرفة أو فن الأرابيسك وأشغال المعادن ، أو فن السجاد والنسيج ، فإن تلك الفنون الإسلامية كلها تؤكد على محتوى مجرد تنقله بطريقة غير روائية ، وتظهر صور مقتبسة من الطبيعة أو وفق نمونها مما يؤدي إلى التركيز على فن الخط ، وعلى الأنماط الهندسية ، والأشكال النباتية المنمنجة وفق ما فى الطبيعة .

وبغض النظر عن شكل التعبير الفني أو وسيلته ، فإن الفنون الإسلامية يلزمها لتحقيق ذلك وجود تكوينات نمائجية موحدة ذات طبيعة قياسية ، تجمع فيها وحدات التصميم المختلفة بطريقة تراكمية. ففي القصة والقصيدة ، وفى المزهريّة والأعمال الخشبية ، وفى القصر أو تخطيط المدن الكاملة ، نجد ما يعطينا انطبعا بالاستمرارية الأبدية. وكل هذه الفنون نرى فيها كافة الأنماط التي يتحدث عنها مؤرخو الفنون . كما أن أي عمل فني إسلامي لا يمثل تركيبا يقتصر على اهتمام واحد يتمركز حوله ويتأثر به ، وإنما نجد فيه تنظيما تراكميا يجمع الأجزاء المكونة له ، أو الكاملة بذاتها المتكاملة مع بعضها؛ كل منها ينقل رأيا واحدا ونمطا واحدا وفكرة واحدة، ورواية واحدة عن الكيان الكلي.

وأي نموذج من هذه النماذج تستمتع به بمفرده أو مع واحد أو أكثر من النماذج الأخرى لا يلغي ما يحدثه العمل الفني بذاته من تأثير جمالي، أو ينتقص من قدر هذا التأثير ؛ فكل نموذج يحمل هويته الخاصة به ونسقه الذاتي في إحداث التوتر أو تخفيفه وتتسم تفاصيل العمل الفني الإسلامي بالتعقيد المتماسك ، فهو يشد أسماعنا وأبصارنا ويأخذ باللبابنا من خلال سلسلة متشابكة من الأحداث والحركات والخطوات والفراغات (٢).

وكل هذه السمات المميزة للفنون الإسلامية هي ذاتها التي تميز الصفات الأدبية للقرآن الكريم ، ولذا فإنه من الواضح أن أفضل ما أبدعته الشعوب المسلمة من فنون قد تشكل على هدى من البناء الأدبي للقرآن ، ومن الأفكار الواردة به. وعندما نستطيع من خلال التحليل والبحث المتمعن أن نوضح مدى تغلغل أثر القرآن باعتباره كتابا مقدسا ، وكذلك باعتباره إعجازا أدبيا فإننا سنكتشف أن الاهتمام بالفنون الإسلامية أمر يحتمه القرآن الكريم ذاته.

والفن على الرغم من تعبيره عن فلسفة ميتافيزيقية عميقة ، إلا أنه في ذاته ليس "فكرة" ولا "فلسفة" ولا "مفاهيم" مجردة كالتى تُعنى بها "البحوث" الفكرية في شتى الميادين. وإنما هو "الانفعال الذاتى الخاص" بالأشياء والأشخاص والأحداث ، أو بالوجود فى أعماق معانيه وأبلغ دلالاته. الانفعال الذى تتلقاه كل نفس مفردة على طريقته الخاصة فى التلقى ، وتتفاعل به فى أعماقها ، "وتعانيه" معاناة كاملة بكل تفصيلاته، ثم تخرج من هذه المعاناة المشتبكة بوشائج النفس ، للنافذة إلى خباياها ودروبها ، المختلطة برصيدها الخاص من المشاعر والتجارب والاتجاهات والميول ، تخرج منها بتجربة شعورية معينة أو "بإفراز" معين يحمل السمات الذاتية لصاحبه ، ويحب صاحبه أن ينقله إلى "نفوس الآخرين" فى صورة جميلة تتوافر لها التأثير والإمتاع.

ومن هنا — وكما يؤكد الباحث محمد قطب(٣) — فالفن "رؤية" للواقع من خلال الانفعال الذاتى الخاص بالأشياء والأحداث ، "وتفسير" لهذا الواقع فى تلك الضوء الخاص ، تفسيراً شعورياً — لا فلسفياً فكرياً — كما أنه "رؤيا" للمستقبل ، وللمجهول ، وللماضى كذلك بنفس الشروط.

والفن الإسلامى — من ثم — ينبغى أن يصدر عن فنان مسلم ، أى (إنسان) تكيفت نفسه ذلك التكيف الخاص الذى يعطيها حساسية شعورية تجاه الكون والحياة والواقع ، بمعناه الكبير، وزود بالقدرة على جمال التعبير ، وهو فى الوقت ذاته إنسان يتلقى الحياة كلها من خلال التصور الإسلامى ، وينفعل بها ويعانيها من خلال هذا التصور ، ثم يقص علينا هذه التجربة الخاصة التى عاناها فى صورة جميلة موحية.

هكذا تجسدت الرؤية الإسلامية فى التراث الفنى الإسلامى ، وغير هذا التراث عن حقيقة الهوية العربية والإسلامية ، التى لا مناص من اكتشافها والتعرف عليها ، والتوحد بها فى عالم متسارع من طوفان المتغيرات المتلاحقة التى تجتاح فى طريقها كل شئ ، ولا تتردد فى تدمير كل ما يقف أمام أعاصيرها متسلحة بثورة المعلومات وبتكنولوجيا الفضاء. وإذا كان التراث Tradition , Heritage , Patrinony بشكل عام هو المخزون النفسى المتراكم من المورثات بأنواعها فى تفاعله مع الحاضر أو الحصيصة الثقافية التى تتبلور فيها ثقافة وخبرات وحكمة شعب. وهو ليس كياناً معنوياً منعزلاً عن الواقع ، بل هو جزء من مكونات

الواقع ، يوجه سلوك الإنسان في حياته اليومية (٤)، فإنه لا يكفي تعريفه بأنه ما وصل إلينا من الماضي فحسب، لأنه معاش في الحاضر وكلاهما معاشان في الشعور(٥).

هذا التراث يحمل في طياته قيم الأمة وفلسفتها في الحياة ، ومزاجها الفني ، ويعبر عنها بصورة متعددة ، كالحكايات ، والملاحم والسير والأمثال والرسوم والعمارة والزخرفة والموسيقى ، وبقية الفنون التي لا تخلو منها حضارة حية من الحضارات.

لقد أضحي هذا التراث — خاصة منه الفني — قيمة جمالية تاريخية يلح في التواصل معه ، نظرا إلى حضوره المهم في كل ماهيتنا البصرية والبصيرية للانطلاق من كنه قوائمه الداخلية ، من أجل تكوين خطاب جمالي مستقبلي ، يؤكد لمن أراد في عصر ابتلاع الهويات والماهيات ، هويتنا وماهيتنا العربية والإسلامية. ويفتح لنا آفاق فن المستقبل بكونه خطابا جماليا فنيا لمجتمع العدالة المنشود؛ لكن العودة إليه ينبغي أن لا تفهم كعودة سلفية تليفقية لاستعارة أشكال وأساليب أو رموز فنية على أهميتها ، بل العودة لفهم آلية العلاقة التي تربطه كشكل من أشكال الوعي بالمستوى الحضاري للمجتمع العادل ، صاحب منظومة الفن المطلقة ، وخلق أشكال من الوعي للعالم جديدة ومبتكرة تتناسب مع مكتسبات الحضارة الحديثة ، دون أن تفقد ذاتيتها وأصالتها وتميزها.

وليست الأصالة هنا دعوة طارئة ، بل هي هوية لا بد أن تلازم العمل الفني الأصيل المبدع. إن مسألة الأصالة وجدت مكانها الصحيح على الأرض العربية ليس فقط بفعل ظروف الوجود السياسي المتحرر، بل كأساس لتحديد شخصية متفردة للثقافة الجديدة في البلاد العربية . وفي مجال الفكر والفن وهما مظهر الحضارة، كانت الأصالة هي الشرط اللازم لتحقيق الوحدة الحضارية ومن ثم لتحقيق الوجود القومي الجديد(٦).

ولكن تحقيق التوازن بين الأصالة والمعاصرة يحتاج إلى فعل إبداع، خاصة في المجالات الثقافية ، وعلى رأسها مجال الفن ، ولذلك يجب الحذر من الحلول الجاهزة والارتكان إلى القوالب السابقة. يقول مطاع صفدي : " بين الاحتجاب عن ذات النفس تحت طبقات الإنتاج والتدوين السابق ما وراء عصور الانحطاط ، وبين الارتهان لدواعي تغيير مجهول يزين نفسه

بمفاهيم المعاصرة مقترنة بالقوالب الجاهزة حسب وصفات ومواصفات عاشت الثقافة النهضوية على إشكالية الأصالة والمعاصرة.

صارت النهضة اختياراً شاقاً بين الاحتجاب عن ذات النفس ، أو الارتهان إلى التغيير المجهول ، وفي كلا الخيارين لا يظهر اختلاف حقيقي. إذ أنهما يخضعان معا لذات نظام الأنظمة المعرفية الواحدة وهو تفاعل مع المنتج، والعجز عن الخوف من التورط في عملية الإنتاج عنها وفي كلا الخيارين يتملص المجتمع من مسؤولية الخلق ملقياً الجهد والمسؤولية على النموذج الجاهز ، سواء المستمد من ثقافة التدوين السابق للتاريخي أو المستورد من حداثة الآخرين ، وفي كلا الخيارين تحيد فعاليات الأجيال النهضوية ، تُصادر إرانتها قبل أن تُتاح لها فرصة التعبير عن نفسها".(٧).

ولا ينبغي أن ننسى أن ثقافتنا اليوم وذوقنا محكوم بلغة الانبهار لما ينتجه "المركز" الغرب تحت شعار الجماهيري ، لكن ظاهرة الخلط السائدة(٨) ، وظاهرة التجميع ، وظاهرة الانتقالية ، وحتى الواقعية الجديدة ، والكلاسيكية الجديدة منذ الستينات ، ومجتمع ما بعد الحداثة يحتاج إلى طاقة نقدية ونظرية قائمة على العلم والإعلام معا ، طاقة نقدية تحاول التأثير في النقد العام والفنان معا.

ورغم كل ما آلت إليه متغيرات الحداثة في نهاية القرن ، إلا أن مسألة البحث عن التجانس الروحي والمادي، والوجداني والعقلي تظل منوطة بالنص النقدي وحيويته ، ومدى انفتاحه والتزامه بقضايا وهموم الإنسان في عصره ، وبالتالي مسؤوليته التاريخية في تأريخ اللحظة الراهنة من الحركة التشكيلية ومساهمته الإبداعية في تكوين السياق الفني العام وقدرته على المساهمة في صقل ذوق الجمهور، عبر تعريفه على أصول الفن والتمتة والرصانة في التعاطي مع العلوم الفنية وتاريخ الفنون خاصة منها الإسلامية ، بحيث يتولد لدى كل فنان إحساس بوجود ناقد ، بوجود عين تلسكوب وميكروسكوب في آن ، بعين حريصة علمياً وضميرياً ، لأن الفنان يحتاج إلى عين عارفة بالأصول الفنية ، هي بمثابة بوصلة لروح العصر والذوق المصقول والثقافة الحقيقية(٩).

ولم يكن الفنان العربي المسلم في حاجة إلى مثل هذه الرؤية النقدية ، لولا غياب الخصائص الذاتية للهوية القومية عن فكره ، وتعرضه في العصور الحديثة – بفضل وسائل الإعلام المتقدمة – لأعاصير الصراعات الفنية الغربية والتي تجتاح الآن كل الهويات الثقافية ذات الأصالة التاريخية.

ولا ينبغي أن ننسى هنا دور مؤرخ الفن المالك لأدواته . فإذا كان الفنان يرسم اللوحة وهي أولى الخطوات في هذا الميدان ، والنقاد ينقدونها إن مدحا وإن ذما ، فإن مؤرخ الفن يأتي في نزاهة تامة وحياد مطلق كي يضفي الأهمية التاريخية على العمل الفني ، كما يحلل تأثير الأساتذة القدامى والمحدثين في تكوين هذا العمل الفني وتشكيله.

ومهما كانت العقبات التي تصادف مؤرخ الفن في محاولاته فهو لابد وأن يلتقي "بالروح" أو بالرؤية الميتافيزيقية للأعمال الفنية الإسلامية. وهنا يجب أن تتوفر في هذا المؤرخ ، كي يؤدي مهمته على أتم وجه ، صفات عالم النفس الذي تمكن من فهم الفن عن طريق خبرته بالتجانس بين الفن وعلوم النفس والفلسفة ، ووظائف الأعضاء ، وتفسير الأحلام ، وأبحاث التصوف ، كي يحدد الدوافع النفسية والفكرية أو الوجدانية التي أدت بالفنان إلى أن يرسم ما رسمه أو ينحت ما نحت ، وبهذا يساعد المتأمل المفتون أن يكتشف ، بينما هو يتطلع إلى العمل الفني ، الحالة الوجدانية التي كان يعايشها الفنان ، وهو ينحت لنا عمله الفني ويشكله ، وبهذا أيضا تسري في الموسيقى والشعر والأدب هذه الوثبة الخلاقة التي يدعو إليها "برجسون" والتي ترقى بنا إلى القمم ، وتحيطنا بالتأمل الأليف الذي يفتح للفكر والقلب أبواب "المعبد" معبد الجمال (١٠).

أما الأصالة الفنية التي ندعو إليها ، والتي تكشف عن حقيقة الهوية العربية والإسلامية ، فما زالت تتعرض لمناهضة من أطراف متعددة ، فثمة مناهضة تأتي بفعل زخم التيارات الفنية الفردية في الغرب ، والتي جعلت مقاييس الفن المعاصر تطغى على الأنواع بطغيان السياسة الغربية وثقافتها. وهذا هو مطعن هذا الاتجاه الذي يتوضح بسرعة ، ويؤول إلى إضعاف هذه المناهضة.

وثمة مناهضة تأتي عن عقيدة راسخة بعالمية الفن والأدب ، وبضرورة فتح النوافذ أمام جميع مظاهر التراث العالمي لاستخلاص شكل من أشكال الإبداع المتعصرن. ويرى الباحث د. عفيف البهنسي أن أصحاب هذا الرأي يعتمدون على طبيعة الفن كلفة مقروءة تتجاوز الحدود الإقليمية والقومية.

وهو بذلك نشاط مشترك بين الناس جميعا. هو لغة عالمية وممارسة إنسانية لا محل فيها للخصوصية والهوية المحددة. وهو بذلك تجاوز عن اللغة التي مازالت إقليمية محددة. لا شك أن الفن يمتاز بقدرته على اجتياز الحدود ، ولكنه لا يجد له محلا في تقدير الناس ما لم يعلن عن هويته. صحيح أن الفن صيغ مقروءة من الناس جميعا على اختلاف لغاتهم، وهذه ميزة هامة يتصف بها الفن ويمتاز فيها عن الكتابة واللغة . ولكن هذه الصيغ تبقى ضمن حدودها الشكلية والجمالية ، إذ هي لم تنتسب إلى أرومة تاريخية وحضارية تحدد شكلها.

ولذلك نحن نوافق الباحث عفيف البهنسي (١١) أن الفن يختلف عن الصناعة والعلم ، فهي وسائل تقنية تسد حاجات الناس المتزايدة لاستقرار حياتهم ، ولكن الفن مظهر تتجسد فيه فعالية الأمة ، هو مظهر لحضارة قومية محددة ، تقني — وخاصة حين تمثل الإسلام — بازدهارها التاريخ والحضارة الإنسانية كلها. وعلى هذا فإن العلم يتصف بالعالمية بحكم ارتباطه بالعقل الإنساني وبحاجات الإنسان ، أما الفن فهو قومي لارتباطه بروح الأمة وتراثها وتاريخها وظروفها.

ولكن ينبغي الحذر من فهم الأصالة على أنها قائمة على العودة إلى الماضي ، كما كان يفعل أصحاب الدعوة الكلاسيكية القديمة في بداية القرن الماضي من أمثال بوكاتس ودافيد في العمارة والفن ، فهذه الدعوة فاشلة لأن آثار الماضي عظيمة بذاتها وتبعاً لظروفها "فلا يمكن لأي هوميروس أو سوفوكلس ، أو شكسبير ، أن يظهر ثانية في عصرنا هذا ، فما غنوه بتلك الروعة ، غنوه حتى النهاية ، وما قالوه بتلك الحرية ، قالوه حتى النهاية" كما يقول "هيشل".

فالرجوع إلى الماضي نكسة لا يمكن تبريرها ، ذلك لأن الحاضر يبقى أفضل من الماضي ، لأنه إضافة إلى مكتسبات الماضي وليس نقصانا. فجميع المنجزات التي نحققها اليوم تضاف حالا إلى الماضي ، ولكن الهدف هو المستقبل.

إن التراث يحمل صفة الديمومة أما الماضي فيحمل صفة الانقضاء والانتهاه والتجاوز. التراث هو العطاء القومي الحضاري المتزايد الذي يتجهز به الإنسان في مجتمع من المجتمعات لخوض غمار المستقبل ، وهو دائم ومتنامي ولا يرتبط بمرحلة واحدة من مراحل التاريخ.

إن الأصالة ليست دعوة طارئة ، بل هي شرط أساس لمشروعية العمل الفني والأدبي. العمل الفني المرتبط بروح حضارة أمة من الأمم هو العمل للمشروع ، ولكن عندما ينفصل الفنان عن مجتمعه وتراثه إلى تقاليد وتراث أمة أخرى ، فإن هذا الانفصال الذي يسمى الهجرة أو يدعى الاغتراب Exotisme إنما يحدد الانتماء الجديد الذي يقوم به الفنان ويحدد هويته الجديدة. وهذا جاء نتيجة ظروف الغزو الفكري والثقافي والاستلاب الإستعماري.

إن المعاصرة كاتفتاح على تيارات الثقافة في العالم ممكنة في مجال العلم وفي مجال التكنولوجيا أو الوسائل والأساليب التي تختصر المسافة إلى تحقيق الأهداف الإنسانية ، ولكنها تفقد مبررها في مجال التعبير عن الهوية القومية وفي مجال بناء الشخصية العربية والإسلامية الأصيلة.

ولذلك نحن ننتقد فكرة المعاصرة التي تتضمن في حقيقتها التقليد والمحاكاة واستيراد الأساليب الغربية، والتي كانت السبب في التخلي عن الشخصية الفنية الأصيلة للالتحاق بالشخصية الفنية الغربية. ليس القصد من الدعوة إلى الأصالة والمعاصرة إلا تحقيق أصالة في الفن متجددة ومتطورة ومرتبطة بطموحات الإنسان المسلم نحو البعد للميتافيزيقي ، فالمعاصرة هنا تعني التطلع نحو التجديد والإبداع (١٢).

وهذا ما ينتهي إليه أيضا ناقد تشكيلي معاصر (١٣) حيث يعرف الأصالة بأنها "صنو الابتكار والتميز وهي تتطلب استيعاب الخصائص القومية وتمثل التراث كعطاء للنفس العربية بخصائصها وميزاتها". ويوضح ذلك بقوله: "إن الأصالة لا تعني تقليد التراث واحتذاء أنماطه". وهي "ليست نقيضا للمعاصرة بل على العكس إن الأصالة لا تقتضي إلا إذا كنا على وعي بمطالب العصر وإضافاته المتصلة في مجال الثقافة". الأصالة تعني التفرد والتميز ، وهي من ثم قرين الابتكار".

إن الباحث يرى الأصالة مندمجة بالإبداع ، وأن العمل الفني يفقد أصالته بمجرد التقليد حتى ولو كان تقليد التراث واحتذاء أنماطه ، ولكنه مع ذلك يتحدث عن المعاصرة كسبيل مشروع لممارسة الإبداع.

إن الأصالة الفنية هي تحقيق عمل فني ينتمي إلى شخصية تراثية متميزة بأسسها الجمالية . وهذا التحقيق يمر بثلاثة مراحل : رفض الفن الغريب أولا والكشف عن معالم الشخصية الذاتية ثانيا. ثم مرحلة تمثل هذه الشخصية في الأعمال الفنية.

إن زوال الذكريات الحضارية المتمثلة بالتراث المعماري — على سبيل المثال — في أكثر العواصم العربية والإسلامية ، أفقد الجيل الجديد فرصة التعايش مع هذا التراث مباشرة ، لا إن إهمال ما تبقى منه مهلهلا أورث نفور المعماريين من تمثل أنقاض وأطلال في عمارة لن تلبي حاجات جديدة جدا ومختلفة عن حاجات الماضي ، ولم يبق أمام المعمار الحديث إلا المتاحف والكتب التي أصدرها المستشرقون عن أوابدنا المعمارية ، وعن المفهوم الجمالي في هذه الأوابد ، ومنها عرف — وللأسف — أن هذه الأوابد لا تصلح إلا للماضي الذي انقرض.

لم يظن المعمار الحديث إلى التعرف على أساس هذه الجمالية من خلال التمييز بين مفهومي الجمال في الشرق الإسلامي والغرب ، فالجمال الإسلامي يقوم على التوحيد الإلهي والكمال المطلق ، أما الجمال الغربي فإنه يقوم على الكمال الإنساني والجمال الأبولوني الرياضي (١٤).

لقد وجد المعمار الحديث نفسه محاطا بهذه الموانع التي تحجبه عن الارتباط الصحيح بالتراث المعماري ، ومع ذلك فهو مسئول عن هذه العمارة الهجينة التي تنتشر سرطانيا في جسم المدينة العربية الحديثة لأنه لم يشارك بإيجاد الحلول والأسس على الرغم من كفاءته لذلك ، واكتفى خلال عقدين من زمن الستينات والسبعينات ، بتقديم مخططات صماء لا تجيب إلا عن سؤال واحد : أين الوظيفية ؟ ولم يستطع الإجابة عن سؤال أهم : أين الهوية ؟ (١٥).

إن الجماليتين الدينيتين ، اللاتينية المشيدة بالتمثيل المنظور، والشرقية /العربية /المائلة إلى تحريم كل إحضار مادي ، سوى ، تتجابهان من خلال حرب الأيقونات الشهيرة التي نجم عنها تنديد ينتصر للروح الشرقية مؤقتا ويشهر (بالفنان الجاهل مدنس القدسيات) الذي يمثل ما لا ينبغي تمثيله ويريد بيديه النجستين إعطاء شكل لما يجب أن لا يؤمن به إلا للقلب (١٦).

لكن التغيير (التطور) المتوالي الذي لحق باللوحة الغربية ابتداء من "جيوتو" كان يشدد على وثنية الأشكال والدخول في أجزاء مادتها ولو لم يعد الموضوع دينيا؛ فقد عبر ذلك عن الحس الامتلاكي لمكوناتها المادية أولا ، ولما تمثل ثانيا ؛ كما أن النور أضى حتى فى اللوحات الدينية يمثل مصدر فيزيائي محدد ، ولم يعد شاملا.

لذلك عندما استتبذ فنانو الغرب اللوحة التجريدية ، فإنهم كانوا يحاولون العودة إلى اللوحة الأصل اللامادي/ العربية. لكن النزعة الفردية العميقة التي رافقت ذلك أحبطت هذا المسعى ، وأعانتة إلى الاتجاه عينه ، لكن بحلول تشكيلية حديثة، فهي (لوحة الحامل) قد تحولت إلى هاجس شخصي له علاقة بالمكونات الأساسية الذاتية للفنان الغربي؛ لذلك فهي لوحة فوق مادية ، ولم تصل يوما إلى اللامادية التي فهمت عربيا على أنها نور يلف الأشكال والفضاء ويغيب الحس والأبعاد، وما الرمز إلا المثال الذي يرسم معالم الكون والإنسان حيث يغيب التشريح والبناء المادي للعالم ، ويتألق المشهد ضمن نظام (توحيدي) خاص ، إنها (طريق الوحدة) التي يحدثنا عنها ابن عربي (١٧).

ومسألة حرب الأيقونات التي شهدت بيزنطة فصولها (عام ٧٢٦م) كانت إذا لم نبالغ مسألة عربية بحتة ، فقد غضب الإمبراطور ليو الثالث السوري (١٨) من الإفراط في التدين من جانب الشعب الأوربي . وخيل إليه أن الوثنية أخذت تغزو المسيحية وتتغلب عليها من جديد بهذه الوسيلة ، وحز في نفسه ما كان يوجهه المسلمون ، واليهود، والشيع المسيحية المنشقة (العربية) أبناء بلده من المطاعن إلى الخرافات السائدة عند جماهير المسيحيين المتمسكين بدينهم، وأراد أن يضعف من سلطان الأساقفة على الشعب والحكومة ، ويضمن تأييد النساطرة واليعاقبة العرب ، فعقد مجلسا طلب بموجبه إزالة جميع الصور من الكنائس (١٩).

وكذلك بتأثير النجاح العسكري الذي حققه العرب المسلمون الذين لم تكن عقيدتهم تعترف بعبادة الصور ؛ وقد وجد هذا الموقف الإسلامي أنصارا له ، شأنه شأن أي موقف ناجح على الدوام ، وأصبح هو الاتجاه القريب من نفوس الناس في بيزنطة (٢٠).

وكما نعلم فلم يكن التحريم في الإسلام قائما كأمر ديني مرتبط بموقف الرسول صلى الله عليه وسلم من التصوير بصورة شاملة ، وإنما هو تعليل لاتجاه الفن الإسلامي ضمن خط جمال يمتد من تقاليد الفن العربي القديمة منذ الإبراهيمية / ويأخذ من الإسلام أبعادا جديدة تستند ولا شك على المبادئ الروحية الأكثر وضوحا ، وعلى المفاهيم التوحيدية التي نفذت إلى جميع مجالات النشاط الفكري والاجتماعي والفني ، تلك المفاهيم التي جابهت بها القوى الشعبية حكامها الوثنيين.

والإسلام في هذا الموقف يمثل الوصول الفعلي لهؤلاء المستضعفين إلى سدة السلطة وفرضه لإرادتهم التوحيدية (٢١) خاصة وقد مثل التوحيد جوهر الدين الجديد الذي اعتنقه العرب ؛ ومال إلى التنزيه في العبادة والفكر والوجدان ، وأزال كل تعرض ممكن بين العقل والوجدان ، وأقام كل وسائل القربى بين الدنيا والآخرة ، بين النسبي والمطلق ، والإنسان والله.

ومن هنا فنحن مطالبون اليوم بأن نستكنه النور مرة بل مرات أخرى ، ونبني أعمالنا الفنية على أساس منه ، باعتبار ما شكل لنا نحن العرب والمسلمين الموضحين من خلاله هويتنا المتقدمين به إلى العالم على أنه أهم مميزات ثقافتنا الفنية ، شكل لنا النور الذي قامت عليه هواجسنا الجمعية

الحضارية ، وإبداعاتنا لأنه ما زال أي تحول أسلوبى عام في تصويره ، يعكس تحولا في الحضارة كلها (٢٢).

فالنور الذي اشتقت منه الحضارة الأوروبية في عصر النهضة كان نوعا من نور فيزيائي كوني :
وعندما وصل إلى ريشة "رامبرانت" حاول الانتقال به إلى الجوهري ، من خلال تركيزه وتبقيعه
، لكنه بقي فيزيائيا. ونحن إذ قطعنا شوطا كبيرا بحضوره وتجلياته الروحانية ، أكان في الرقش
لم الخط أم المنمنمات والترقينات...مطلوب منا أن نتجاوز اللامرئي الميتافيزيقي الروحاني
فيه، ونحاول في اللامرئي الروحي والواقعي ، من دون الارتكاز إلى فيزيائيته فحسب، لأن
الغرب قد سبقنا في لوحته التجريدية إلى ذلك ، بل كتعاطف وتواصل إنسانيين روحيين كما هي
منطلقات ، نورنا الأصلي. ربما توصلنا هذه المنطلقات إلى صياغة الأشكال المادية ضمن
منظومة نورانية جديدة ، وقد نصل إلى تنظيم العالم الحسي تنظيما إطلاقيا بطريقة ما ، وقد
نصل إلى الفرية ، أو قد نصل إلى الجميع معا ضمن تجادل منطقي(٢٣).

وتبقى التجريدية العربية والإسلامية أكثر تعبيرا عن فلسفة الفن العربي الإسلامي
وأكثر تعبيرا عن بعض الاتجاهات التجريدية مثل تجريدية بول كلي وما نوسيه وببسيه وهومز
، لأنها تقوم على مبرر ثقافي عريق، في حين تقوم بعض التجارب التجريدية في الوطن العربي
على تقليد الاتجاه التجريدي العدمي في الغرب ، بعيدا عن المعنى والغرض والمسئولية.

والواقع أن حضور الغرب في إبداعات العرب في العصر الحديث كان واضحا في
الثلاثينات، وحتى السبعينات ، فكانت نقطة عربية بدت معالمها في اتجاه الفنانين نحو الأصالة.
أما حضور العرب في إبداعات الغرب فلقد أصيب بنكسة لسوء العلاقات السياسية من جهة
ولإيغال الغرب في فريته وسعي الفنان وراء ابتكارات تتسجم مع تطورات العلم
والتقنية الخارقة في الغرب.

على أن الحديث عن حضور عربي في فن القرن العشرين له أهميته البالغة في بيان
عالمية الفن العربي وضرورة النظر إليه بعين العصر ، وإمكان تطويره على ضوء هذا العصر
، إن هذا الحضور العالمي للعرب هو درس بليغ للفنان العربي والمسلم ، ودرس مفيد للفنان
الغربي الذي يعتبر حتى اليوم أن الفنانين الأكثر شهرة والأكثر تأثيرا في بناء فن القرن
العشرين كانوا من المستشرقين(٢٤) .

إن هذه العلاقة — علاقة الغرب والعرب — ما زالت ، مع ذلك — تطرح أسئلة كثيرة على الفنان العربي والمسلم ، ذلك إذا كان هذا الفنان يجتهد في نحت أسلوبه التشكيلي الخاص للتعبير عن القيم الكبرى التي ينشدها المجتمع العربي في أفق نهضته ووحدته ، فإنه ، بالإضافة إلى ذلك ، تواجهه على مستوى الممارسة ، تلك العلاقة الإشكالية بين الشرق والغرب ، لأنه يجد نفسه في مأزق فكري وفني يتعلق بالكيفية التي تمكنه من توظيف التراث الرمزي والفني العربي ، وبأساليب الاستفادة من التجارب الحديثة للإبداع التشكيلي . هذا فضلا عن مشكلة التواصل مع جمهور يتحرك داخل مناخ ثقافي يتميز بنوع من "الأمية البصرية" التي لا تسمح بالتفاعل مع الأعمال التشكيلية التي يقدمها الفنان العربي .

إن الأمر يتعلق بتوتر واضح بين ما يسمى بالتأصيل والتحديث في الفنون التشكيلية العربية ، لاسيما وأن هذا التوتر يبرز في كثير من التجارب التي خاضها الرسامون والتشكيليون ، سواء على صعيد الإطار والألوان والمواد ، أو التعامل مع الخط والحروفية العربية ، أو ما يخص الاستفادة من الحرف والصناعات التقليدية والشعبية .

ويجب أن نعي أنه لم تكن الأعمال الفنية الجمالية التي افرزها الغرب هي وحدها التي غزت عالمنا الإسلامي — وأفضل دليل على ذلك تهافت الأثرياء من المسلمين على اقتناء الأعمال الفنية الغربية مهما ارتفع ثمنها — وإنما نجد ما يتعلق بالفن من أفكار هي الأخرى تتغلغل في المجتمع المسلم وتسري في ثقافته بكثافة متزايدة ، وفي شمولية مطردة ، حتى أنه لن يكون بإمكاننا إلا أن نذكر — مع ناعدة معاصرة (٢٥) — فقط القليل من تلك الامتحنات الفكرية الجمالية التي سيكون لها آثار جوهريّة ، إذا ما استطاعت أن تزيد من أتباعها من بين أفراد الأمة المسلمة . وقد أوردت الناعدة عدة أفكار هامة نوردها باختصار:

١ — ومن بين الأفكار التي تتعلق بالفنون ، اعتبار الفن ممارسة وجدت لتزيين القاعات وجدران المتاحف ، أو لتسمع في قاعات الحفلات الموسيقية ؛ وتلك الفكرة مرفوضة تماما في الثقافة الإسلامية فالفنون الإسلامية تستمد وجودها دائما من قيامها بدور مفيد في حياة الشعوب المسلمة إلى جانب تحقيقها وظيفة جمالية في الوقت ذاته .

ورغم أننا الآن نجد بعضا من هذه الفنون معروضا في المتاحف أو معروفا في حفلات موسيقية رسمية ، وخاصة في العالم الغربي إلا أن الأعمال العظيمة حقا التي تنتسب إلى الفن الإسلامي ، لم توجد أساسا لكي تكون من بين مقتنيات المتاحف أو برامج قاعات الحفلات الموسيقية ، أو يقتصر الهدف منها على ذلك. فقد كانت دائما أشياء مفيدة وممارسات نافعة ، ترتبط بأحداث أو مناسبات هامة ، يشارك فيها أفراد المجتمع مشاركة فعالة. فتجدها في لباس يرتدونه أو كتاب يقرأونه ، أو درع يتدرع به المحاربون منهم ، أو ترس يحملونه ، أو تشهدا على جدران أفنية الدور الخاصة أو العامة ، أو أدوار نسمعها في حفلات العرس أو التجمعات الدينية. فمن تعاليم الإسلام أن أي أمر ندركه أو نمارسه يكتسب أهمية إذا ما جر نفعا أو بني عليه عمل. والفن باعتباره مظهرا أساسيا من مظاهر الثقافة ، عليه أن يدلل على هذه العلاقة النافعة مع الأنشطة الأخرى.

٢- وهناك فكرة أخرى ترتبط بالناحية الجمالية ، جاءت من الغرب في العقود الأخيرة ، وتشير تلك الفكرة إلى تصنيف فنون الشعوب المسلمة إلى ما يسمونه "بالفنون الجميلة" مقابل "الفنون الحرفية" واعتبارهما أمرين مختلفين . وعلى هذا فهم يضعون "الفنون الجميلة" على نقيض من "الفنون الحرفية" أو "الفنون الشعبية" فيعتبرون "الفنون الجميلة" أصيلة في مظهرها ، متميزة فيمن يمارسونها ، وليست للعوام من الناس، مصقولة ، ليس بها فجاجة ، راقية في أسلوبها ، ليس فيها بساطة ، ولا تعتمد على الرخيص من الأشياء في إنتاج موادها...الخ.

وقد يكون لهذا التقسيم الفاصل بين نمطين مصداقية عندما نعرض لوصف الفنون الغربية ، وإن كان هناك من يعارضه بشدة حتى في الغرب (٢٦) إلا أنه من المؤكد أن هذا التقسيم لا يناسب فنون الشعوب المسلمة. فالفنون الإسلامية لا يمكن أن تنقسم إلى فنون جميلة وفنون شعبية على أساس هذا المعيار .

ومثل هذا التقسيم يعتبر عاريا من الصحة خاليا من المعنى. فمن الصعب — إن لم يكن من المستحيل — أن نقيم حدودا فاصلة بين نماذج الفنون ، حيث تشير الفنون الإسلامية إلى وحدة واضحة في الأسلوب والمحتوى والشكل ، فلا نستطيع أن نفرق بين المبادئ التي تقوم

عليها الزينة في واجهة مسجد ما ، وفي النسخة الخطية من القرآن ، وبين ما نجده في تصميم بوابة خارجية ، أو في زخرفة الأرابيسك على غطاء مائدة ، أو حصيرة للاستعمال المنزلي.

صحيح أنه قد يكون هناك بعض القطع أكثر إبداعا في تعبيرها عن الإسلام ، أو على درجة عالية من الإتقان ، أو أكثر رقيا في تصميمها ، أو استخدمت مواد ثمينة في إنتاجها ، ولكن مثل هذا التنوع لا يؤدي بنا إلى تصور فئات منفصلة داخل نظام عام يشمل مجموعة هذه الفنون. وإنما قد يكون من المناسب بدرجة أكبر أن ننظر إلى هذه التنوعات باعتبارها نقاطا تحدد مواقع مختلفة على محور متصل دون أن نرى فيها قواطع حادة تشير إلى فئات منفصلة. فالفن الإسلامي تربطه وحدة مميزة تجمع بينه في الأسلوب والمحتوى بغض النظر عن منشئه أو الغرض من وجوده ، ومن ثم فإننا حين نفرض عليه ذلك التقسيم الفلوي المقتبس من تراث فني غريب ، نوقع أنفسنا في مزالق خطيرة، ونضل عن سواء السبيل.

وواقع الأمر أننا نشير إلى أن مفهوم الفنون الجميلة غير موجود في منظومة الفنون الإسلامية ، وأنها أي الفنون الإسلامية — باعتبارها فنونا تنتمي إلى الشعب : وذات جدوى وظيفية — كلها فنون شعبية.

٣- أما الفكرة الجمالية الثالثة، التي غزت أفكارنا — رغم أن السياق الإسلامي لا يقرها — فمضمونها أن الإنتاج الفني هدفه الإمتاع الجمالي وليس باعتباره إنتاجا جميلا يستفاد منه — وعلى الرغم من أن بعض الغربيين سوف يجادلون بأن العمل الفني من الممكن أن يكون له بالإضافة إلى قيمته الفنية قيمة اجتماعية أو سياسية أو أخلاقية ، ولكن تأتي قيمته في الإمتاع الجمالي في قمة الأهمية القيمة ، باعتبارها وظيفة أساسية.

وقد أدت المغالاة في هذه الفكرة في الغرب إلى ظهور المدرسة الفلسفية التي تتلادى بمبدأ الجمالية ، والتي ترى بأن الحكم على الإنتاج الفني يجب أن يكون متحررا من أي اعتبارات أو قيود غير جمالية ، وقد حيكت حول هذه الفكرة تفسيرات متطرفة راجت في أوروبا في القرن التاسع عشر ، وظلت باقية آثارها واضحة في أعمال بعض الفنانين والنقاد في القرن العشرين ، رغم ما لاقته في الغرب من صمود بين الفنانين الجماليين ومؤرخي الفن. ومن المحزن أننا نجد اخوة لنا من المسلمين والمسلمات يتبنون هذه الفكرة رغم أولها في الغرب.

وهذه الفكرة تتساوى في عدم مناسبتها للثقافة الإسلامية مع الأفكار التي سبقت الإشارة إليها. فلا يمكن للمسلم الملتزم أن يتخير فكرا أو قولا أو عملا لا يشارك - فعلا أو افتراضا - في الوحدة الثقافية القائمة على دين التوحيد . فالدين يحدد لنا - كمسلمين - إيماننا كنسق عقائدي ، ويبين لنا عبادتنا من فروض ومناسك ، وكذلك يحدد لنا أساليب حياتنا مع بعضنا البعض (مؤسساتنا الاجتماعية) والأساليب التي تحكمنا (مؤسساتنا السياسية) وطرق لبسنا وتبادلنا التحية (عاداتنا الاجتماعية) وعلينا أن نلتزم بهذا التحديد.

ومن المؤكد أن أساليبنا في الترفيه والاستمتاع الجمالي ، وكذلك الطريقة التي نعبر بها عن أنفسنا بصيغة جماعية ، كلها يجب أن تخضع بدرجة متساوية لعقيدة التوحيد . والفن عند الفرد المسلم ليس هو الفن ابتغاء الفن ، كما يرى أصحاب مبدأ الجمالية ، بل هو دائما الفن ابتغاء لوجه الله.

إنه الفن الذي يعين خلق الله على أن يحققوا ما أراده الله لهم بنجاح أكثر؛ إنه الفن الذي مهما تكن صورته - مرثيا أو أدبيا أو موسيقيا - فإنه يقوم بدور رئيسي في تذكير الفرد المسلم دائما بعقيدته ومسئوليته ؛ وهو دائما معه في منزله أو في عمله وفي مسجده ، يحيطه بتلك المناظر الخلابة والأصوات الجميلة التي تقربه من دينه، وتقوى صلته بثقافته .

وهكذا فإننا نجد الفن يقوم بدور رئيس في المجتمع المسلم ؛ إنه ترجمة دقيقة وعميقة لعقيدة التوحيد ، ترجمة باللون والشكل ، بالحجارة والبناء ، بأبيات الشعر وأصوات الموسيقى. وإذا كان لدينا الكثير من المبررات التي تجعلنا نأسى على ما أحدثه الغزو الجمالي الغربي من تمييع في الروح الإسلامية أوهنها ، إلا أن الاكتفاء بالأسى على هذا الغزو وعلى آثاره يعتبر نوعا من المقاربة السلبية للمشكلة ، وما نحتاج إليه هو رد إيجابي يتمثل في :

- تنمية الوعي الجمالي التي بدأت بلاد المسلمين تشهد صحوته.
- تشجيع الإنتاج الفني على أيدي شعوبها الإسلامية .
- القيام بدراسات تحليلية جديدة للأدوار المناطة بالفن الإسلامي ، وما نتوقع تحقيقه منه في المجتمع الإسلامي.

ومن المؤشرات ذات الدلالة الإيجابية والتي تبعث على التفاؤل أنه في مرحلة لاحقة اهتدى كثير من الفنانين العرب إلى نحت أساليب خاصة، تتفادى تكرار مرجعيات الغرب وتتجنب للسقوط في أشكال هجينة ، لا هي بالأصيلة ولا بالمعاصرة ، بل خاضت مجموعة من الفنانين العرب تجارب إبداعية بالغة التميز والجمال ، وعبرت عن قدرة كبيرة على الإنصات إلى تحولات المجتمع العربي الاجتماعية والسياسية والثقافية.

وبالرغم مما يمكن أن يظهر من تجريد — على الطريقة الغربية — على بعض الأعمال ، فإنها تكثف كثيرا من علامات الثقافة العربية والذاكرة الشعبية ، وتبرز قضايا هموم الإنسان العربي والمسلم في علاقاته بذاته وبمحيطه وبالأخر.

وما يثير الانتباه — وهذا ما أدركه كثير من النقاد المحضين — في اللوحة التشكيلية العربية ما يتعلق فيه بالخط والكتابة أو ما يرجع إلى الثقافة الشعبية. وبالرغم من أن الرسام العربي جرب كل التقنيات وأساليب الغرب ، فإنه اهتدى ، في سياق ممارسته ، إلى توظيف مفاهيم الخط والكتابة والحرف العربي لدرجة أن هذه العناصر أصبحت من المقومات الرمزية والثقافية التي تميز للوحة العربية بالقياس إلى التجارب العالمية.

بل إننا من الصعب أن نعثر على رسام عربي لم يدمج الخط أو الحرف العربي في فضاء لوحته، أولا لأنه يحيل إلى ذاكرة ثقافية متميزة ، وثانيا ، لأنه عنصر تشكيلي وتجريدي يمكن تطويعه داخل اللوحة بكل الطرق الممكنة وبسبب قدرته الكبيرة على التشكيل ، وإمكاناته الجمالية اللامحدودة.

لقد استعمل الرسامون العرب الحرف العربي بكل الأشكال داخل لوحاتهم ، بل إننا نجد فيهم من يلجأ إلى الكتابة من خلال تداخل بين النصوص والتخطيطات أو ضمن تشكيلات زخرفية تضاف على اللوحة مضمونا أدبيا وجماليا في نفس الآن فضلا عن استلهاهم مجموعة كبيرة من الرسامين العرب للتراث التصويري العربي من منظور جديد، أو إدخال المنمنمات بوصفها تصويرا عربيا يستمد مقوماته من الأشكال الزخرفية والخطية المختلفة. إلى جانب الخط العربي والكتابة ، فإن الرسم العربي المعاصر يتميز باستيحائه للعلامات والرموز الثقافية المختلفة ، وعلى إشارات تحيل إلى التصورات التقليدية للإنسان العربي ، بل إن الرسام العربي

يتخلى، أحيانا ، عن الأسلوب المصنعي ليضع تشكيلات جديدة بأدوات ووسائل شعبية حافظت عليها المخيلة العربية طوال العصور (٢٧).

وحتى لا نتيه مؤشراتنا ، يمكن لنا الإكتفاء على أيقونولوجيا أساسية ، بقدر ما هي محلية في الأصل أضحت منذ زمن بعيد عالمية ، فهي لا تخبو بإمكاناتها بخبو الحضارات ، بل تظل تمنحنا قدرا هائلا من الحلول التشكيلية .فالدائرة (نبع النور والطاقة) — المثلث (نبع الخصب والعطاء) — الشجرة

(نبع لدوام الحياة) — الإنسان (نبع الخلق والفعل) ... هذه العناصر ما زالت الحسي المطلق في عصر العلم وفيزياء الكم.وهي بحاجة إلى نقلة جمالية يمكن أن ينجزها عصرنا ، بتحويل قيمتها الإبراهيمية المتأصلة بشكل ما في الفن الإسلامي / آخر إنجازاتنا الجمالية الحضارية / ، وشحنها أكثر بعناصر شعورية يطبعها الصفاء الإنساني العذب ، من أجل أن تصبح / نورا على نور/ لا في العمارة وحدها ، المكان الأكثر جمعية لتكوين الذائقة الجمالية والتواصل الإنساني ، بل من أجل المشاركة اليوم في رفيع سوية اللوحة وطبعها بماهيتنا ؛ أي / لوحة الحامل / التي أضحت برسم الفعل الإبداعي العالمي، مثل السينما والمسرح ، والتي حولها التجريد الشخصي الذاتي السكوني الغربي الذي يستدرك ويستنتج اللامرئي ماديا إلى نزوة فردية عابرة أو إلى مجرد توقيع كما فعل "ماتيو" الذي وضع توقيعيه بطول لوحته البالغة عدة أمتار .

ولذلك ومن أجل السمو بالنور وبالأشياء الفنية إلى مستوى العاطفة الإنسانية الجمعية والارتقاء بشمولية المكان المعماري ، وأنسنته عن طريق تقديمه على أنه فعل تواصل لا فعل قهر. تصبح على هذا النحو رسالة الفن العربي وهذه مقومات كونه ذا هوية.ومهما يكن فإن أغلب الرسامين والنقاد من العرب والمسلمين ، بل من المستشرقين الأجانب يتفقون على أن الاستعمالات المتنوعة للخط والحرف العربي من طرف التشكيليين العرب أنتجت تيارا هاما في سياق الرسم المعاصر.وإذا كان العرب قد استلهموا أكثر من تجربة وأكثر من اتجاه ، سواء منطلقين في ذلك من محيطهم الثقافي الخاص أو من التجارب العالمية ، فإن التشكيلات المختلفة التي خضع لها الخط والكتابة العربيين تمثل التيار الأكثر أهمية في الرسم العربي المعاصر.

ولا ضير أبداً من أن ننطلق في السعي لعصرنة فنون العرب الأساسية التي يشكل الخط العربي عمادها، لكن خلال مفهوم نقدي خاص ، مصدره ذاتنا وأفكارنا ، متخذاً مصداقيته من تطورنا التاريخي الفعلي ، وواضعا بالحسبان أيضاً حاجتنا الجمالية الفعلية ، وأن نقدمه إلى العالم على أنه نحن تماماً ، لا تلاقح ذاتنا مع الذات الغربية ، ولا أنه مثاقفة حضارية مختلفة ، مجانبين بذلك المفهوم النقدي الغربي ، مؤمنين إيماناً تاماً بأن الخط العربي والزخرفة الإسلامية يمتلكان قيمة فنية وجمالية تتجاوز القيمة المعطاة لهما تبعاً لمفهوم النقد الغربي السائد (٢٨).

إن الفنان العربي المسلم بحاجة إلى نقد توجيهي لا يغيب عنه أن الدلالات التي يخلقها الحرف والخط العربي وما يتيح من جماليات بصرية كشكل مرسوم، قد تداخل منذ البدء في هيكل المظاهر المختلفة للحضارة العربية (الرسم — العمارة — الشعر) ومع تقادم الزمن ظلت الأبحاث المتنوعة لطريقة استخدام الحرف تستفيد من قدرة الحرف نفسه على الاختزال أو الإفاضة ضمن وجودها كعنصر تعبري أولاً ، وجمالي ثانياً (٢٩).

وعندما اعترف "بيكاسو" مرة : "إن أقصى نقطة وصلت إليها في فن التصوير وجدت الخط الإسلامي قد سبقني إليها منذ أمد بعيد" (٣٠)، وهو الفنان العظيم الذي لم يترك مدرسة فنية في التصوير إلا واشتغل بها ، يكون قد وضع يده المبدعة ، وبصره الثاقب الراقص بالألوان ، على فن الفنون ، وحينها لم يكن مستشرقاً ولا يأمل بهدية ؟.. ليحاول الرفع من شأن تراثنا. إنه — كما يطلق على ذلك ناقد معاصر (٣١) — "اعتراف محليد من فنان التزم التصوير حياة.

ويجب أن نعي حقيقتين:

أولاً : إن المعاني الأساسية للأعمال الفنية المرئية يمكن فهمها في الحال ، في حين أن الأعمال الموسيقية ، والكتب والمحاضرات تحتاج إلى بعض الوقت لعرضها وإيضاح معانيه.

ثانياً: فإن الفن الإسلامي مثل بعض الفنون الأخرى يقدم المعنى بطريقة ممتعة تجنب حتى أقل الناس ثقافة والأقل تعليماً. وبدون تحقيقه يتم من خلال الشعور بالمتعة من جراء

الإعجاب بعمل من أعمال الفن . فإن الحقائق الأبدية الحيوية للبشرية جمعاء توجه إلى قلوبهم وعقولهم بطريقة ماهرة وبارعة.

وأخيرا ، ليس هناك في الفن مشكلة أمية أو اختلاف في اللغات ، فالعمل الفني يمكن أن ينقل معناه إلى أي شخص في أي جزء من العالم حيث أن لغته لغة عالمية ، لا تحتاج إلى تعليم أو تدريب لفهمها.

وحتى في المجتمعات غير الإسلامية يمكن استخدام الفن الإسلامي نفسه كعامل مساعد في تحقيق إسلامية المجتمع بصورة شاملة . ومن خلال التعبير الذكي والممتع للمفاهيم الإسلامية يمكن للفن الإسلامي أن يؤثر بالتدريج على المجتمع لكي يرغب في انتهاج طريقة إسلامية كاملة من طرائق الحياة.

ويمكن تحديد دورين أساسيين للفن :

الأول : عبادة الله سبحانه وتعالى: "وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون" (٣٢) ومنه يتضح أن كل نشاط من أنشطة البشر ينبغي أن يوجه إلى هذه الغاية .

الثاني : نفع الأمة : أي الإسهام في تحقيق احتياجاتها الحقيقية المادية والروحية بالنسبة للاحتياجات المادية : ينبغي أن تستهدف ميادين الهندسة المعمارية والتصميم وتحسين مستوى معيشة الإنسان ، وجعل بيئته أكثر راحة وأكثر كفاءة وملاءمة .

وينبغي للمصمم أن يعطي اهتماما خاصا إلى الجماعات ذات الاحتياجات الخاصة - كالأطفال والمسنين والمرضى والمعاقين - فإذا تحقق الاهتمام بالاحتياجات المادية للأمة فإنها ستجد الفرصة للعمل على تطوير نفسها روحيا. وإلى جانب ذلك ينبغي تصميم وتنظيم البيئة المادية بطريقة تكفل رسم طريقة حياة إسلامية حقيقية.

ومن بين الاحتياجات الروحية الأساسية للإنسان حاجته للجمال الذي يمكن من وجهة النظر الإسلامية أن يعادل الكمال أو الحقيقة . ففي حالة الفن فإن الجمال الهادي الذي يرى بحاسة النظر يستخدم كوسيلة للمشاهد أن يدرك بوجدانه الكمال الإلهي والحقيقة الإلهية . لذلك فالفنان لا يجب أن يهدف إلى مجرد الجمال المادي الذي هو من صنع الإنسان ، بل يجب أن يكون هدفه التعبير عن الجمال الإلهي.

وثمة حاجة روحية للإنسان والتي يمكن للفن أن يساعد على تحقيقها ، وهي الحاجة للفهم والتقرب إلى الله سبحانه وتعالى . لقد أنزل القرآن الكريم إلى البشرية جمعاء كتفسير كامل ومرجع هادي ، وعلى الفنان أن يوظف فنه كوسيلة للتعبير عن الحقائق والمبادئ التي يتضمنها القرآن الكريم ، وعليه أن يحاول أن يقدم لبني جنسه فهما أعمق لها وبهذه الطريقة يساعدهم على حب الله بصورة أكمل.

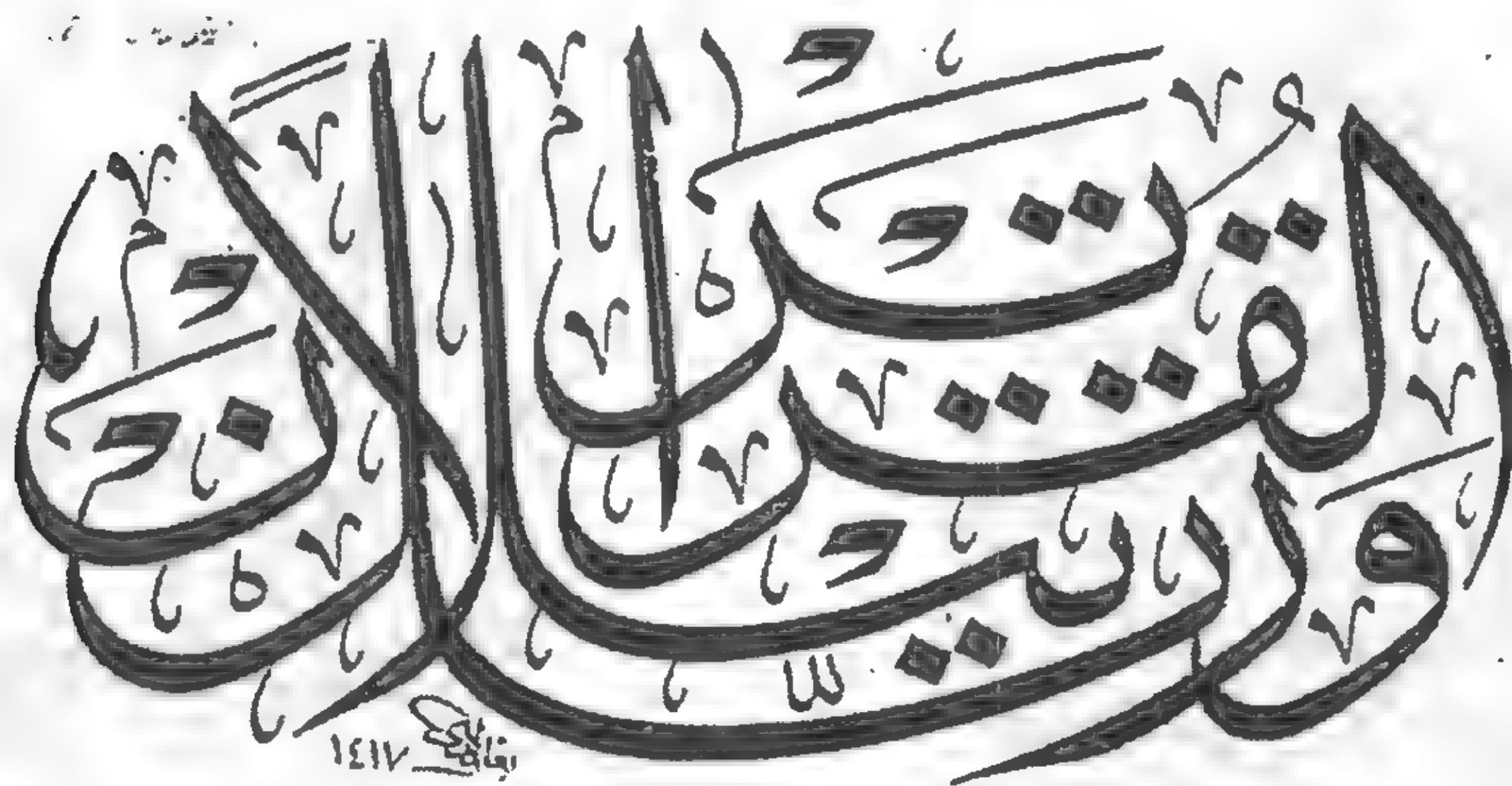
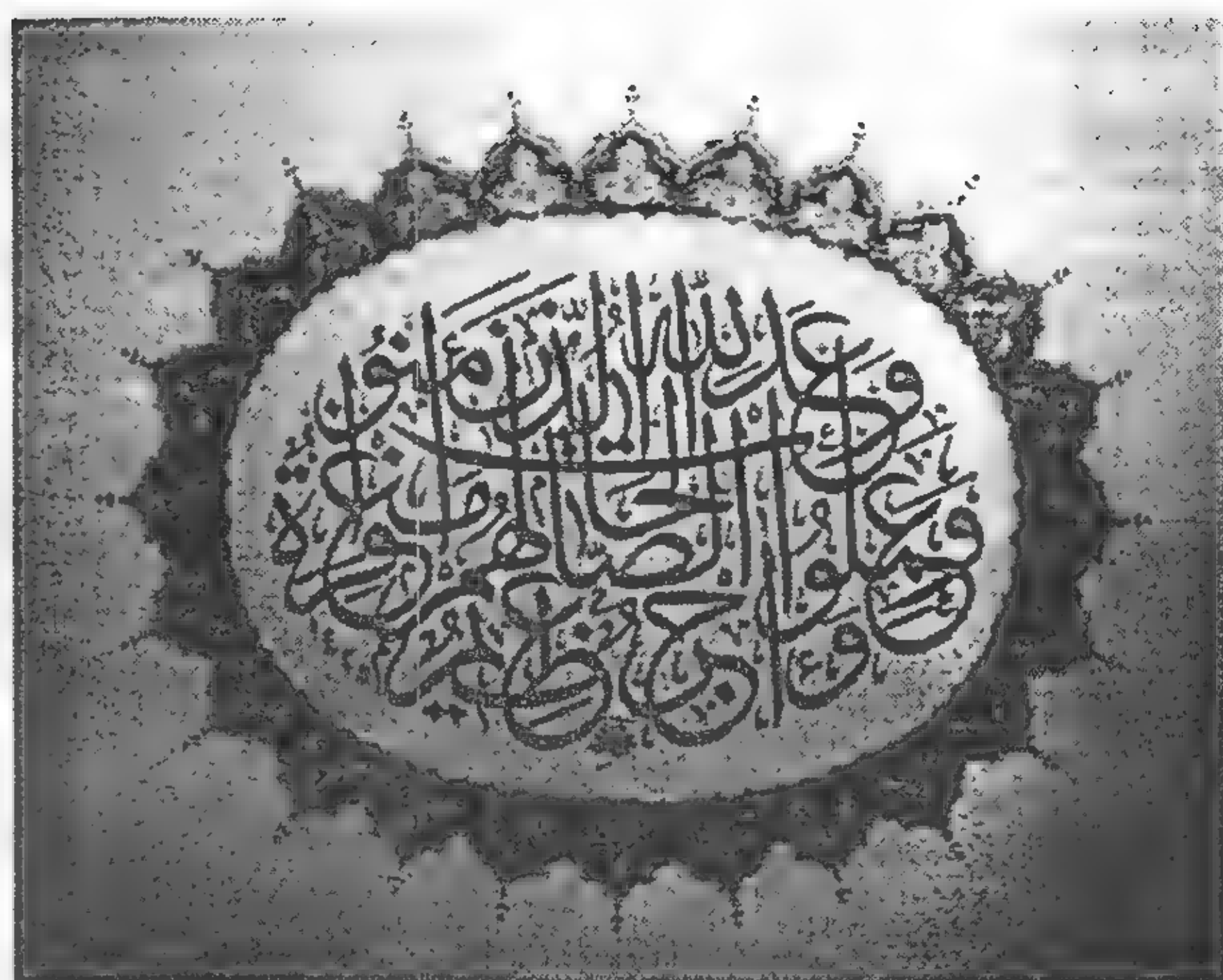
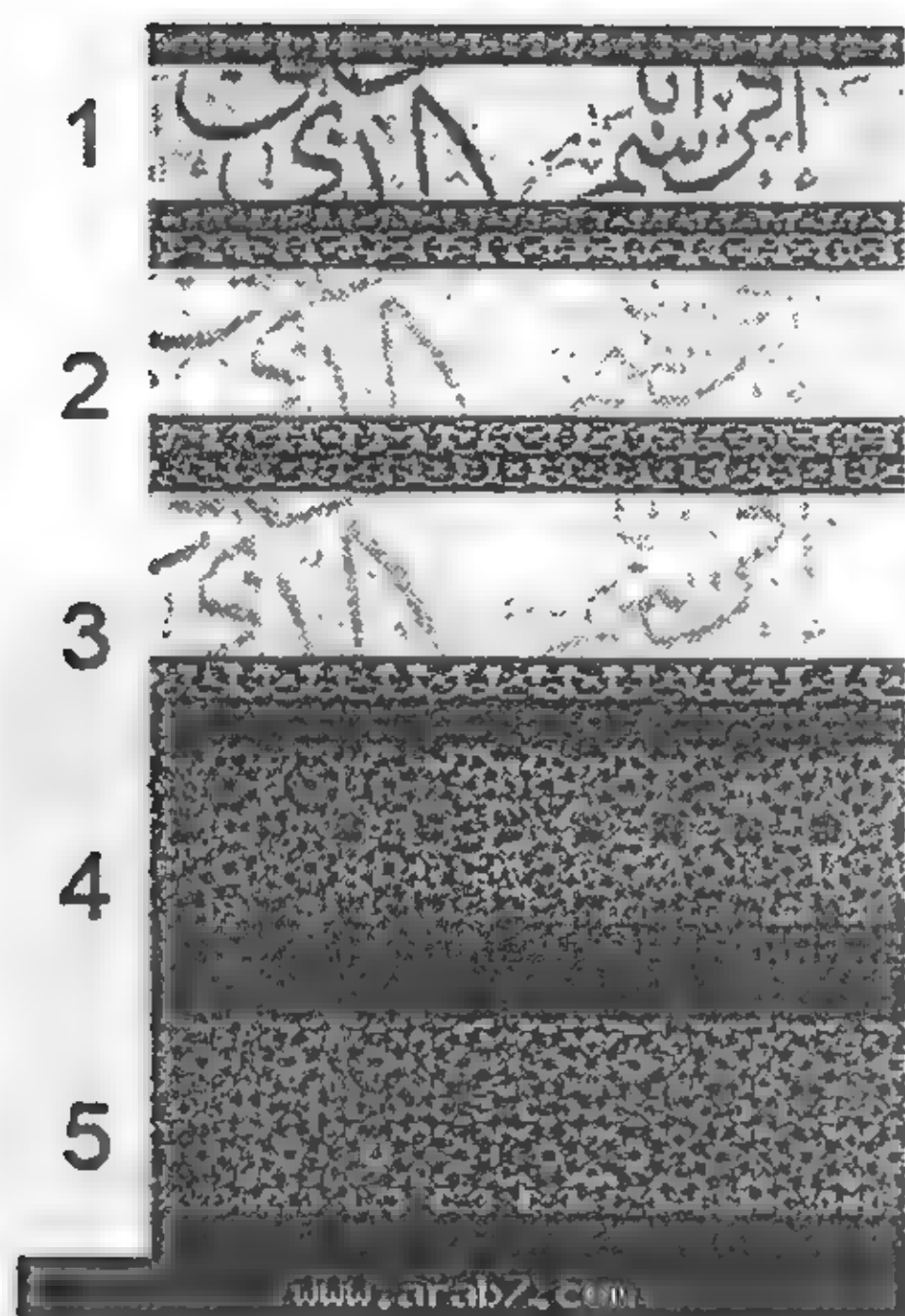
وبالإضافة إلى ذلك ستكون أعماله دائما تذكرة بالله سبحانه وتعالى ، وبالتالي تذكرة بقصده الحقيقي في هذه الحياة الدنيا. ويمكن القول هنا أن الفنان ينبغي أن توجه المنافع التي تتيحها أعماله الفنية إلى أكبر عدد من بني جنسه ، فالفن لا ينبغي أن يكون عادة خاصة ، فتعبيره لا ينبغي أن يكون من الغموض بحيث لا يقوى على فهمه إلا القلة ، إن القرآن الكريم يتميز بقيمته الجمالية العظيمة ، ولكنه مازال رسالة واضحة للبشر جميعا (٣٣).

ويبدو أنه آن الأوان للفكر العربي أن يهتم بالخصائص الفنية والجمالية لأعمال الرسامين والتشكيليين العرب ، وأن يسائل مقوماتها الرمزية والفكرية ويحضي بتطورها ، بقلقها واتسجامها . من الواضح أن هذا الموضوع يستدعي تناول مسألة النقد الفني وأهميته في مسار الحركة التشكيلية العربية ، ونوعية علاقة هذه الحركة بالمتلقي.

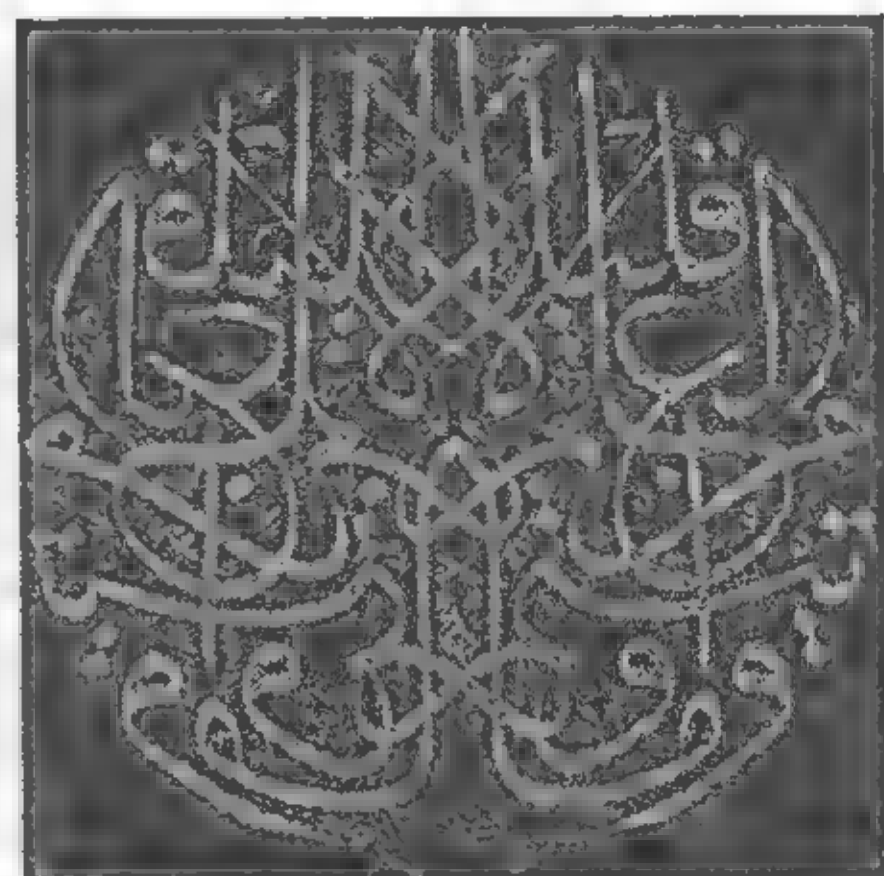
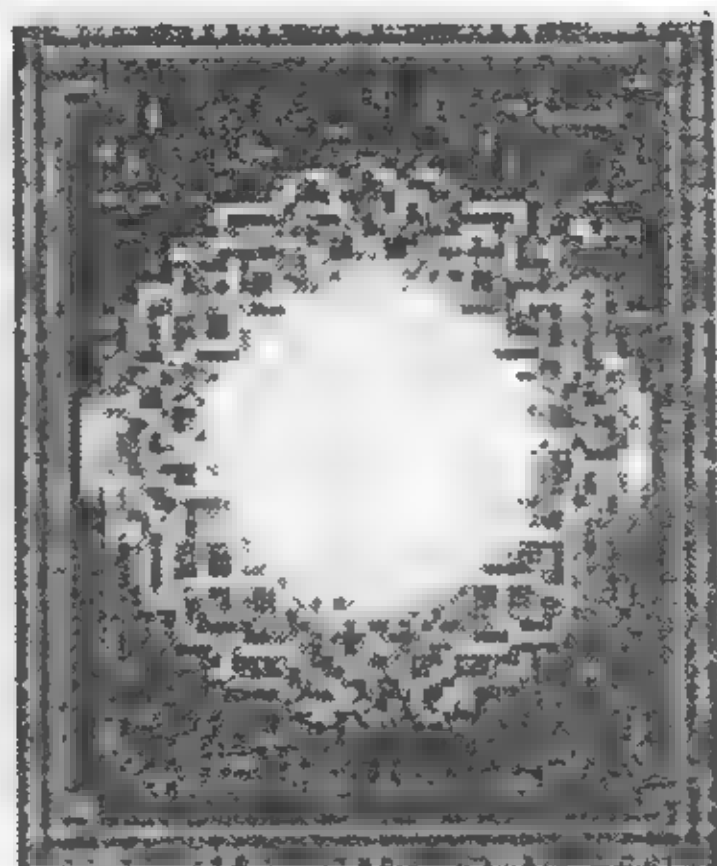
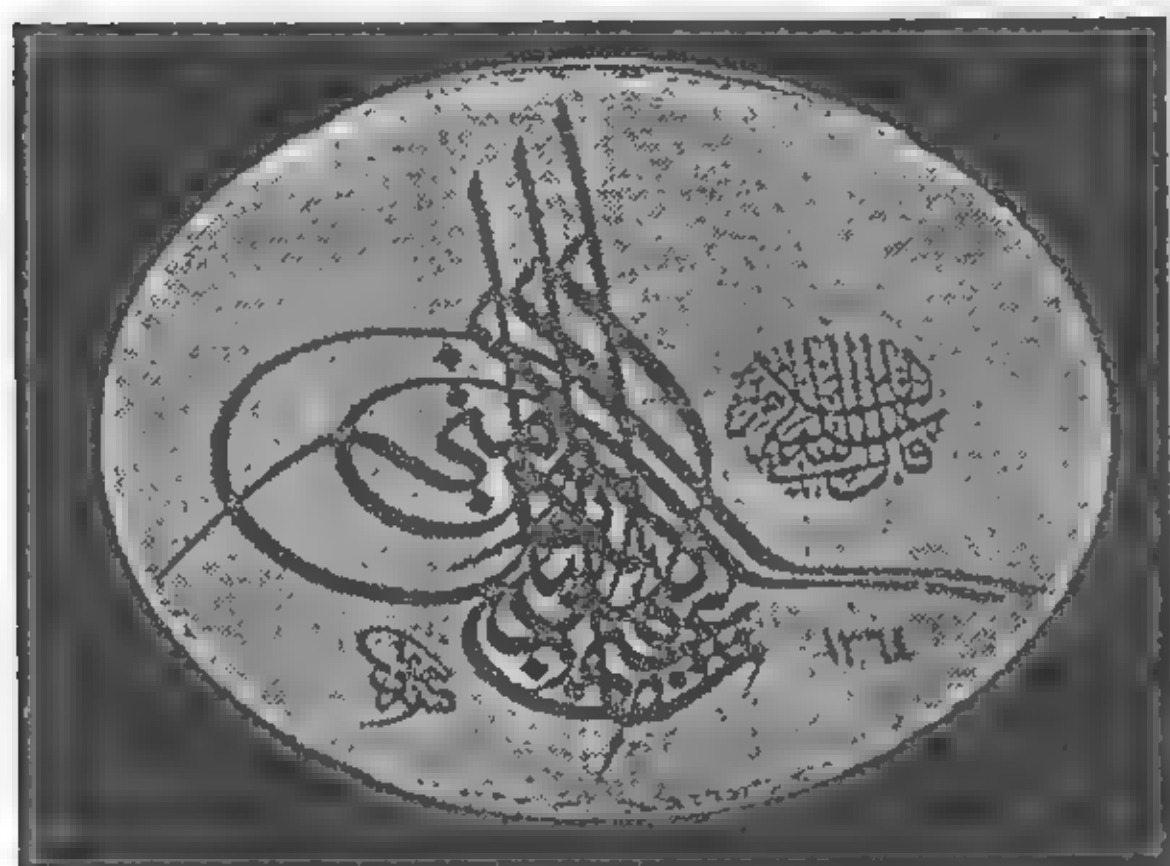
إن الفنون التشكيلية العربية في ارتباطها بالجمهور وبالنقد ، تطرح ، في هذه المرحلة مشكلة الوعي الفني في الثقافة العربية الإسلامية المعاصرة ، ذلك أن التحديث ، لا يقتصر على المجالات المادية والإدارية والحضارية ، بل يهم كذلك ، قضايا الذوق والحساسية الجمالية عند الأمة.

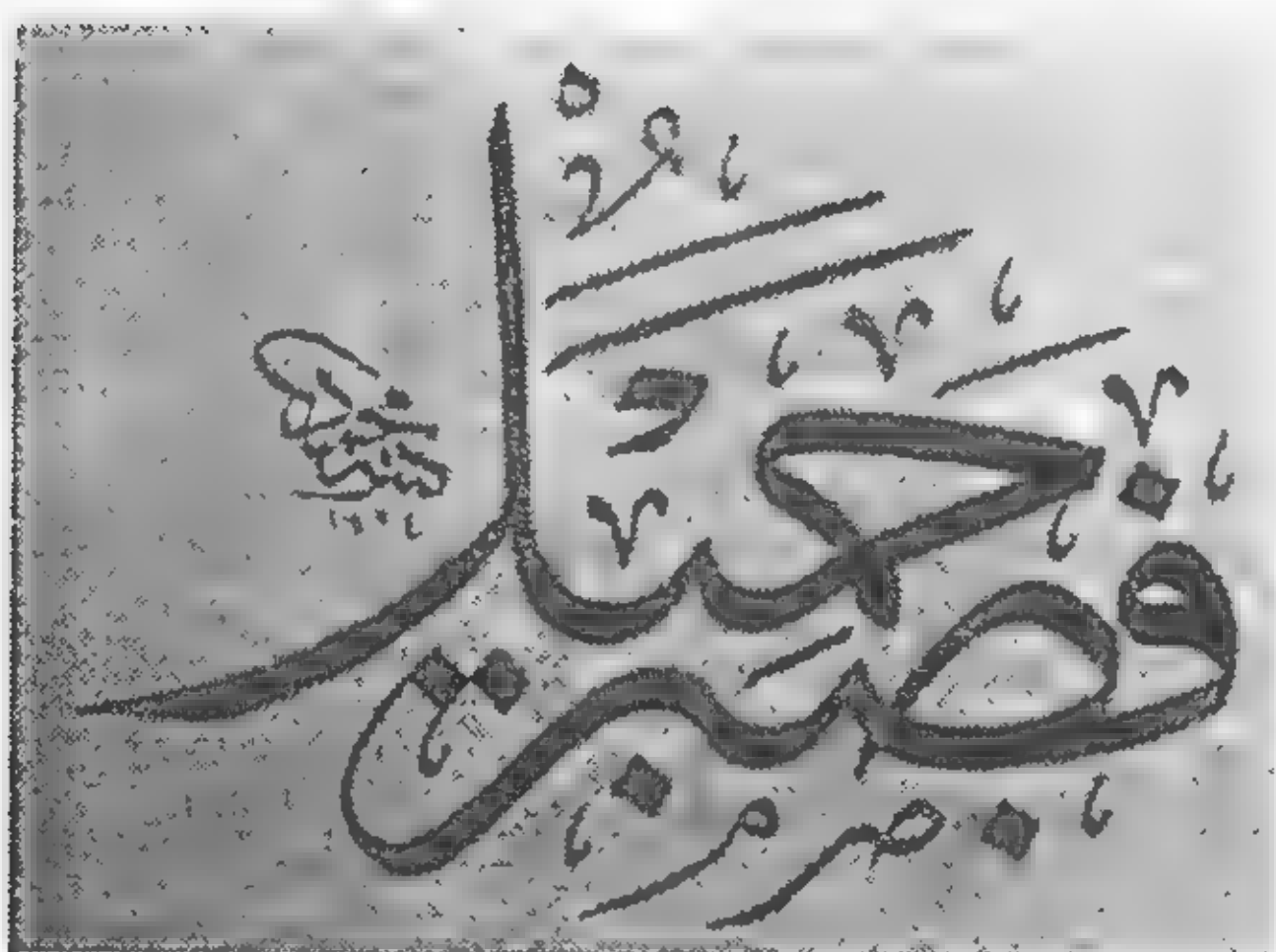
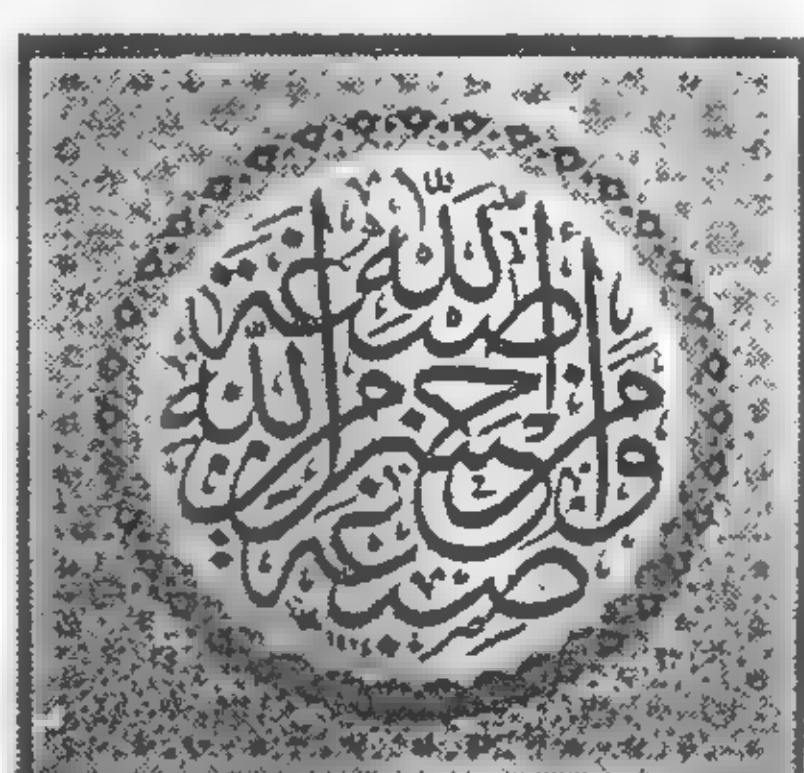
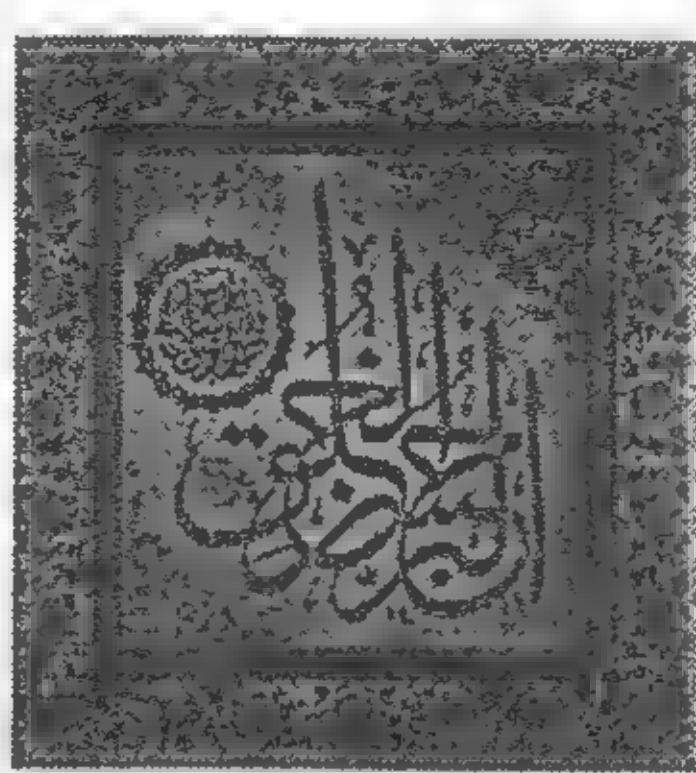
من هنا نرى ضرورة الاهتمام بإدخال علم الجمال والتربية الفنية في مؤسساتنا العربية، وفي كل المستويات التعليمية. وكل حديث عن الثقافة العربية المعاصرة ، أو عن المشروع الحضاري العربي لا يهتم بالقيم الجمالية والفكرية للفنون الحديثة، يبقى حديثا ناقصا. ذلك أن المجهود التنويري مجهود عام يشمل العقل والسلوك والفن ، وهي أدوات لثلاثة مجالات متكاملة : الفكر ، والأخلاق ، والقيم الجمالية.

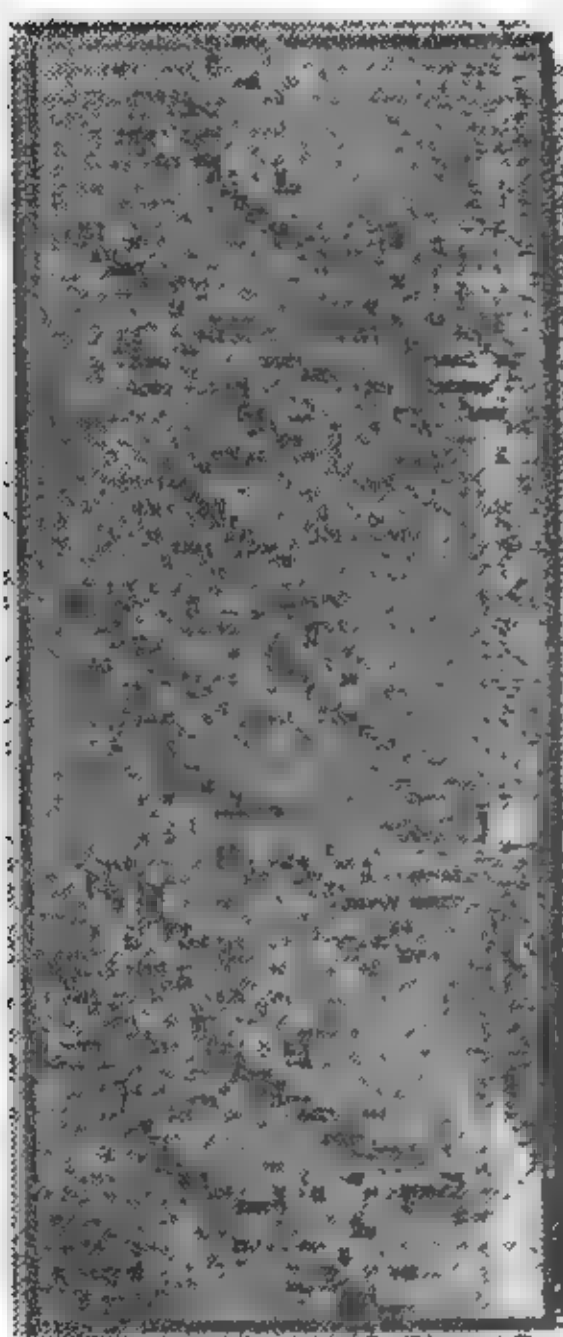
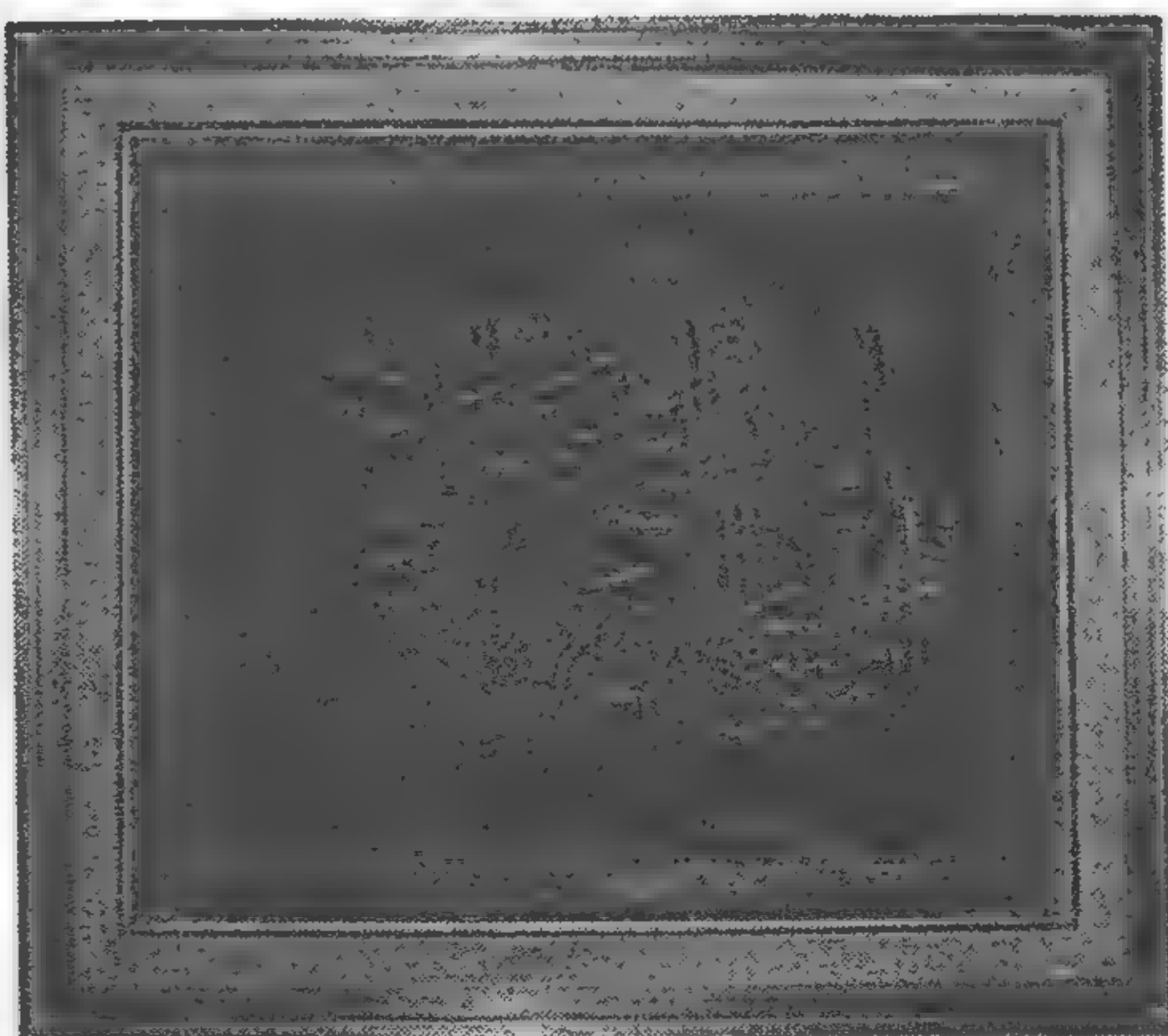
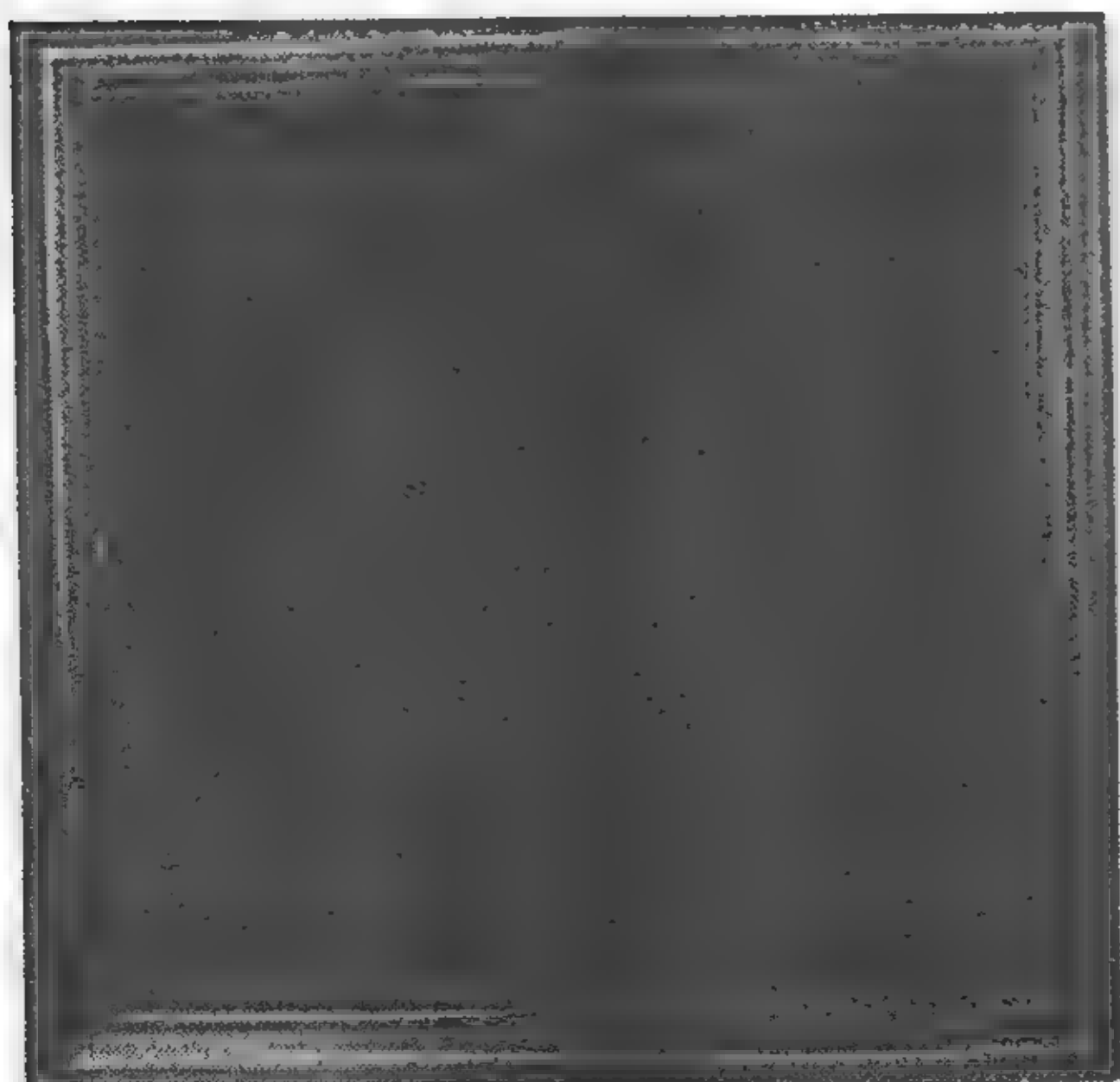
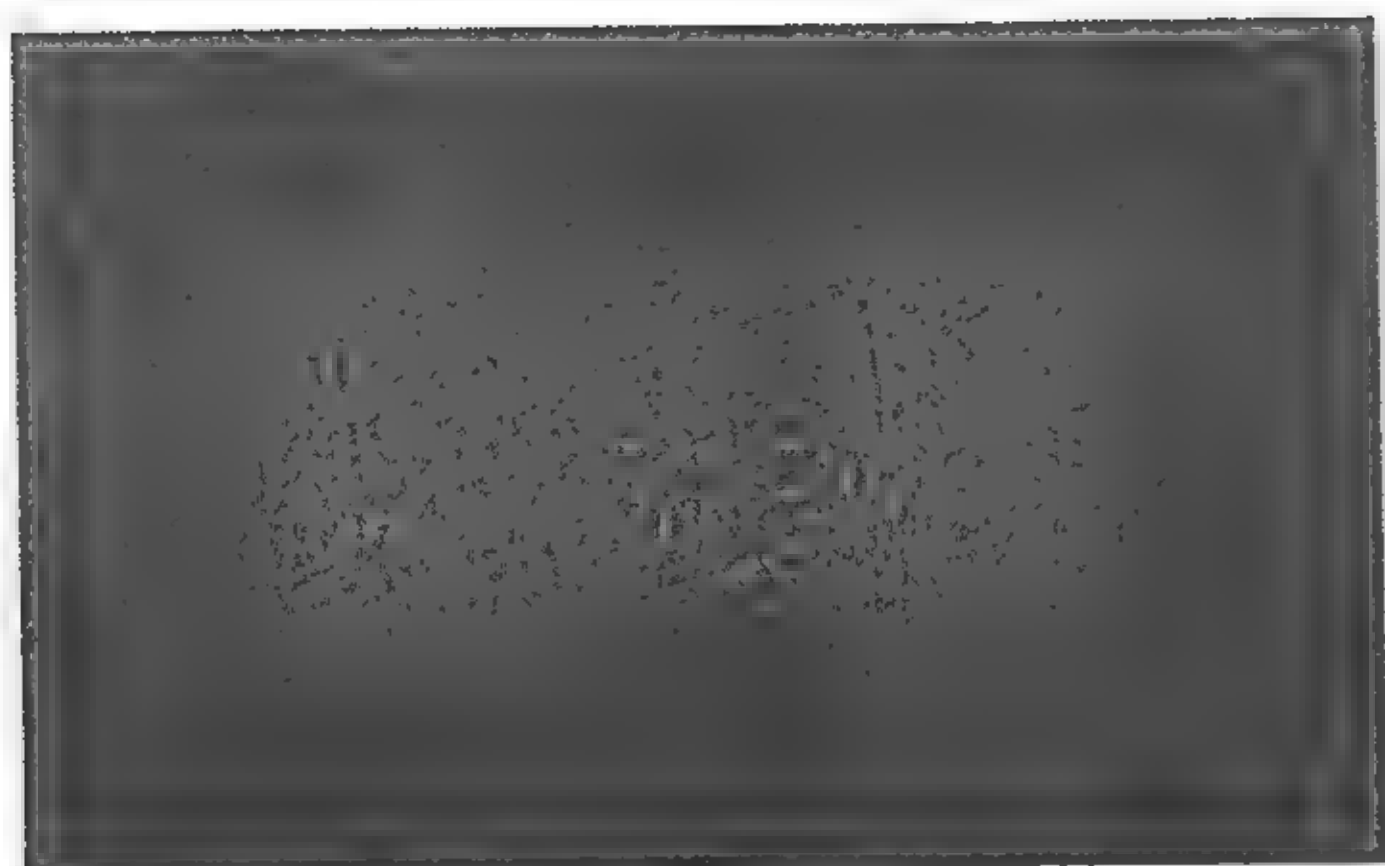
الخط العربي



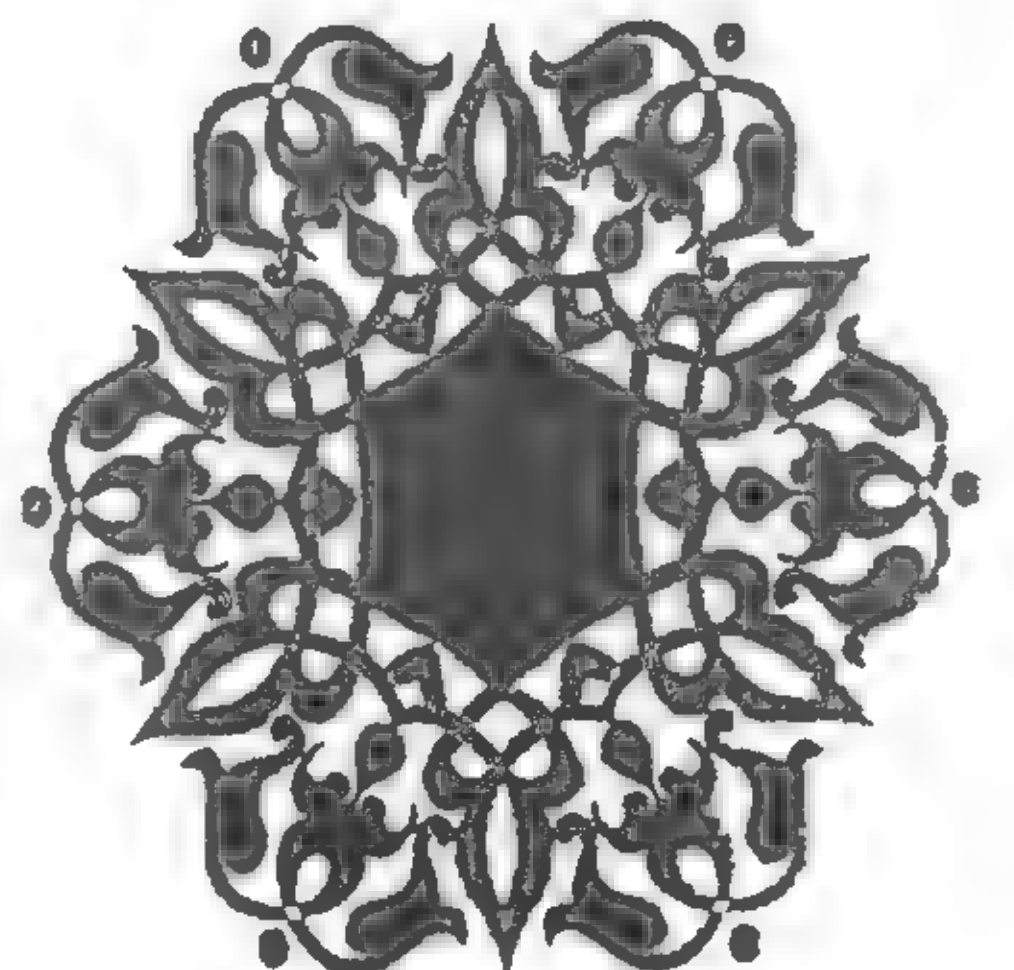
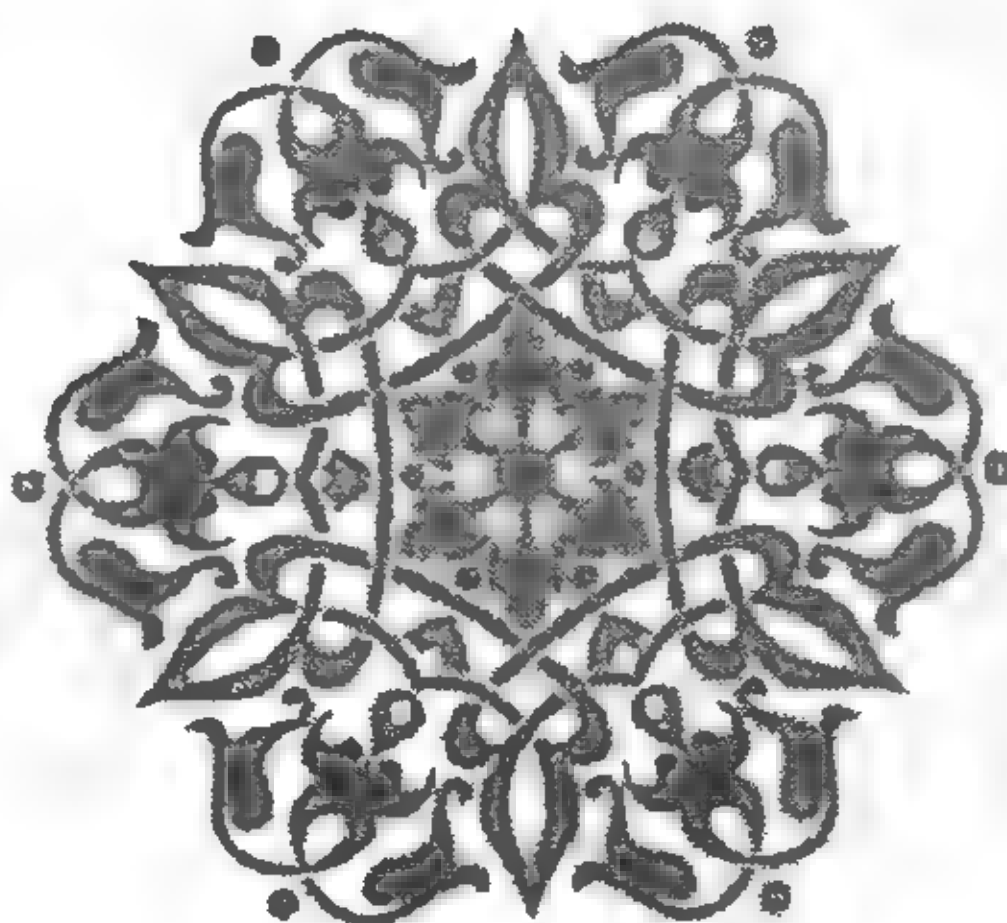
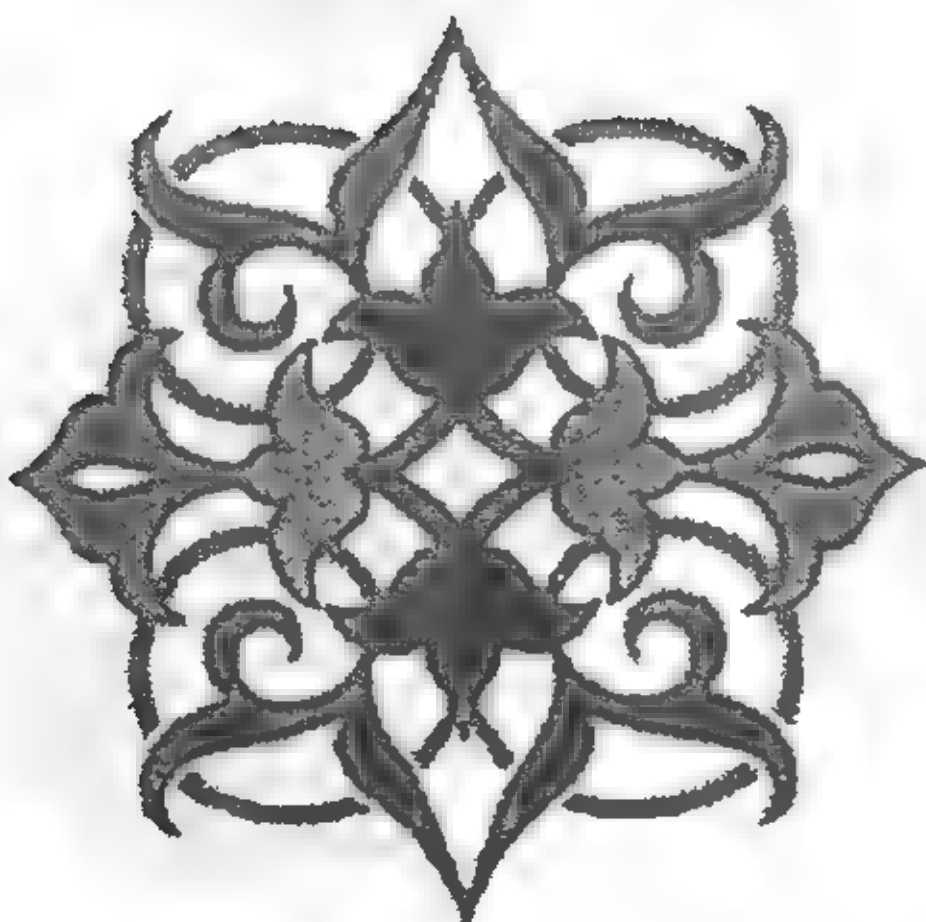
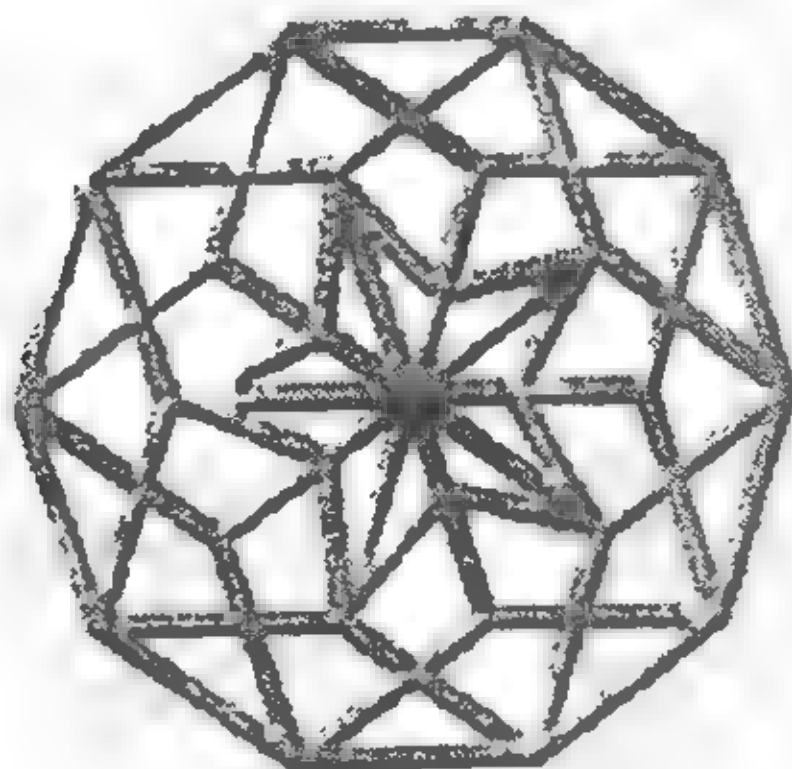
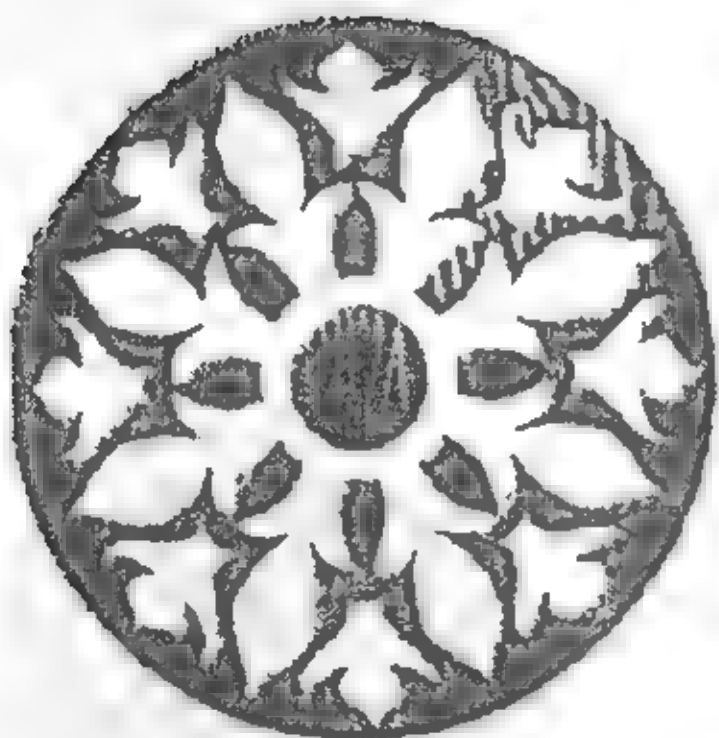
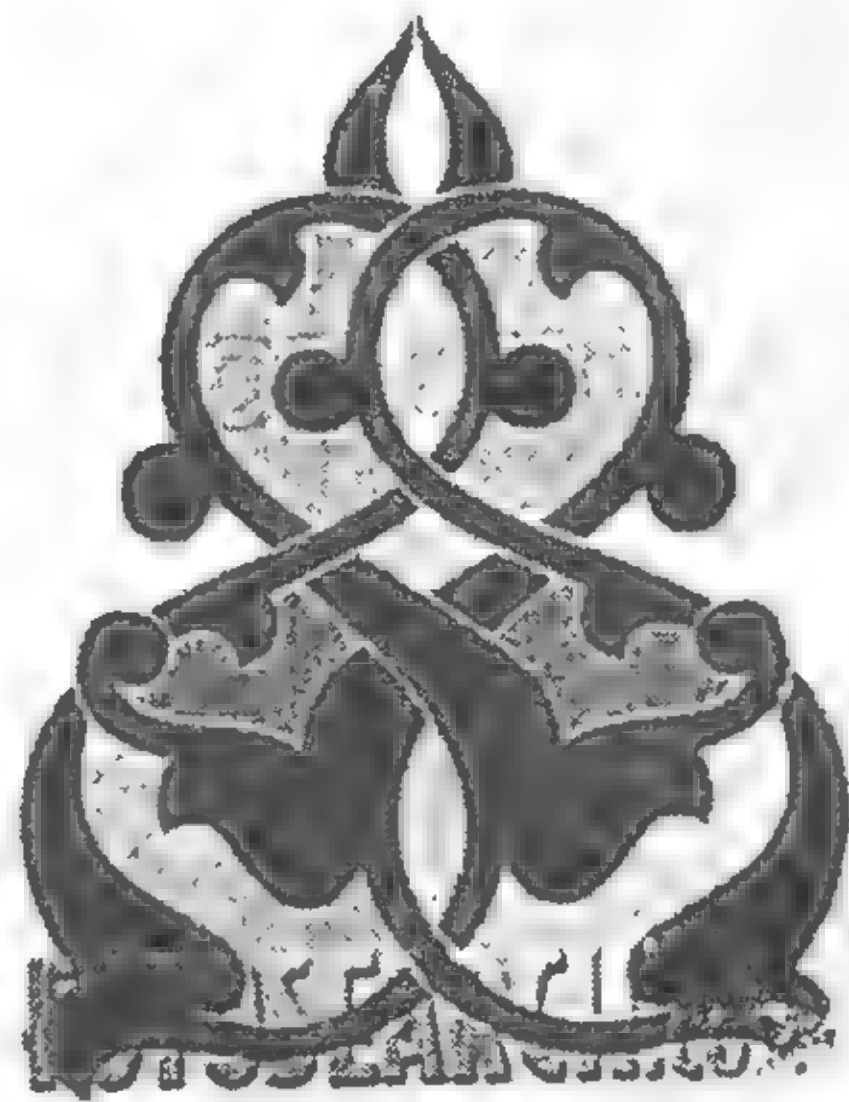
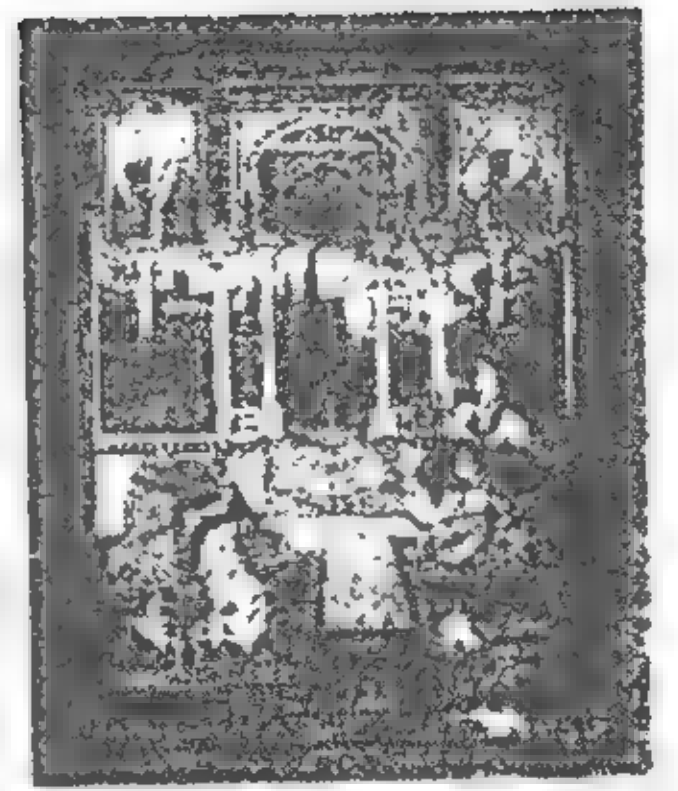
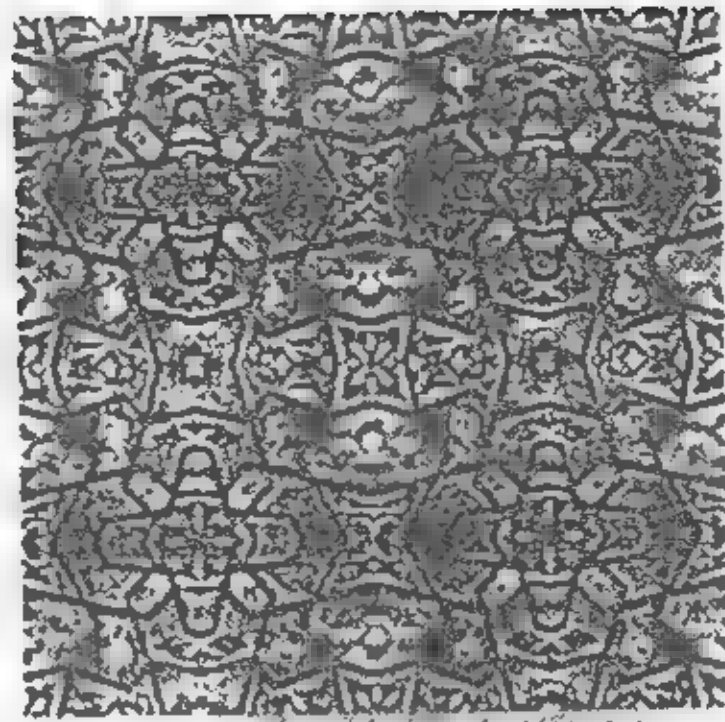
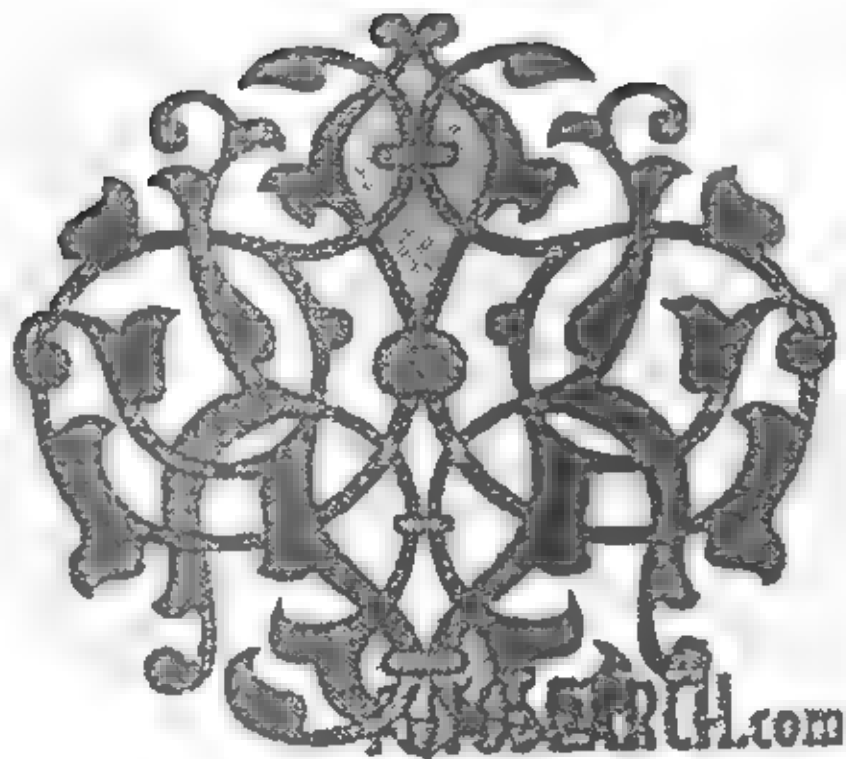
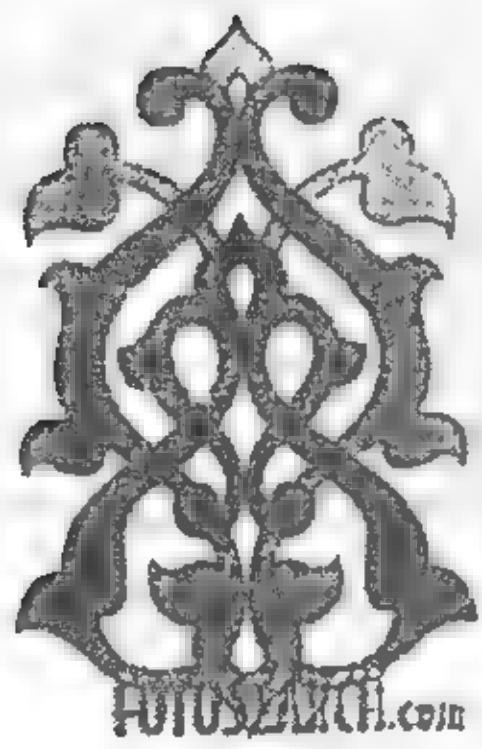
من كتاب الامام تركه ما لا يحصى

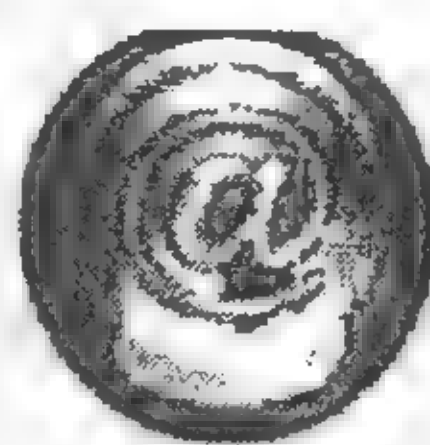
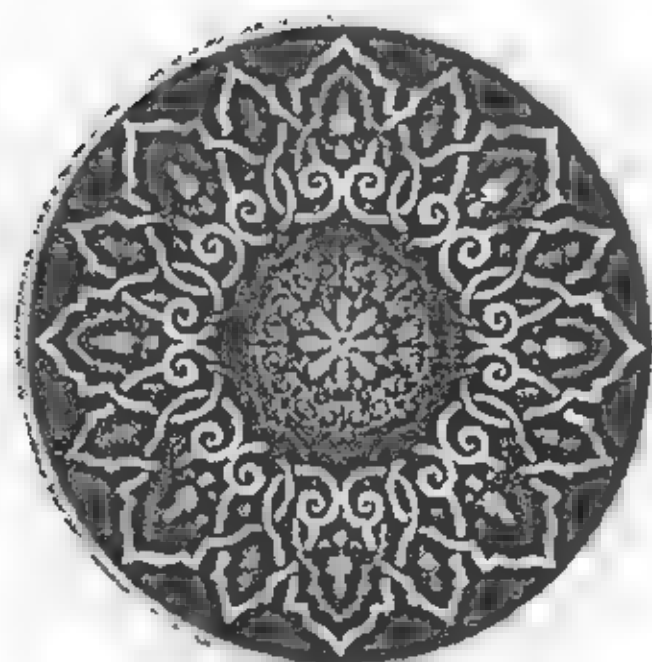
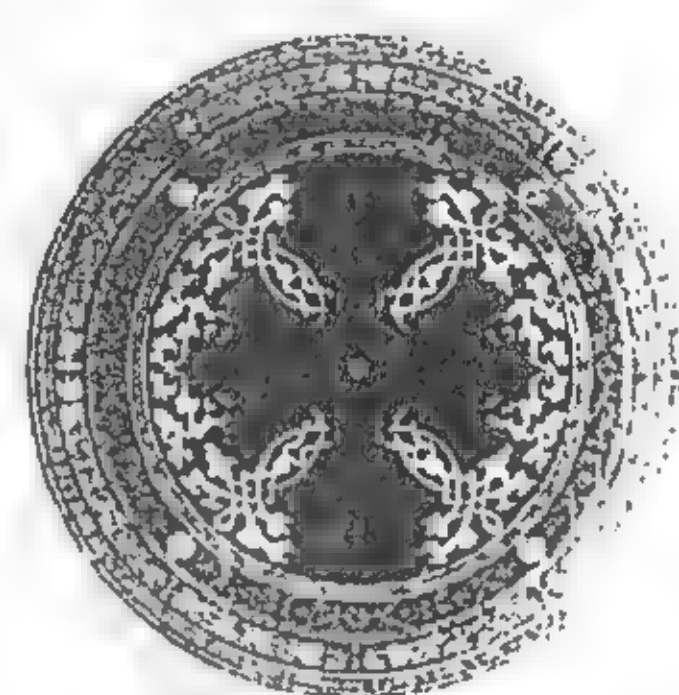
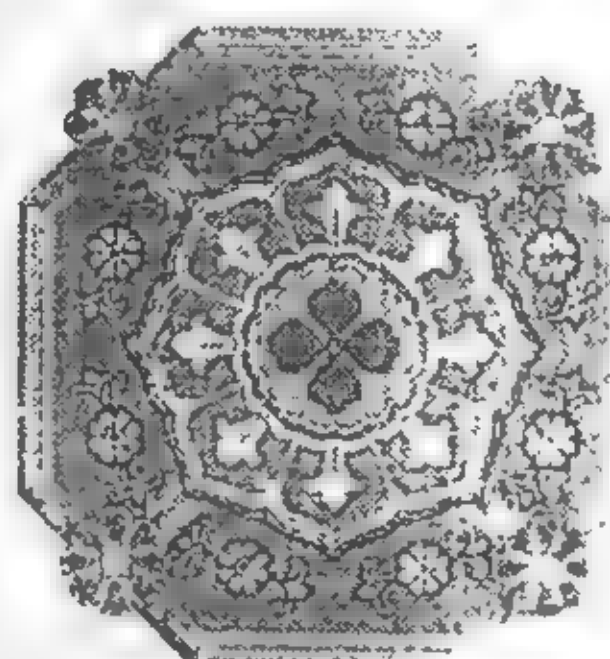
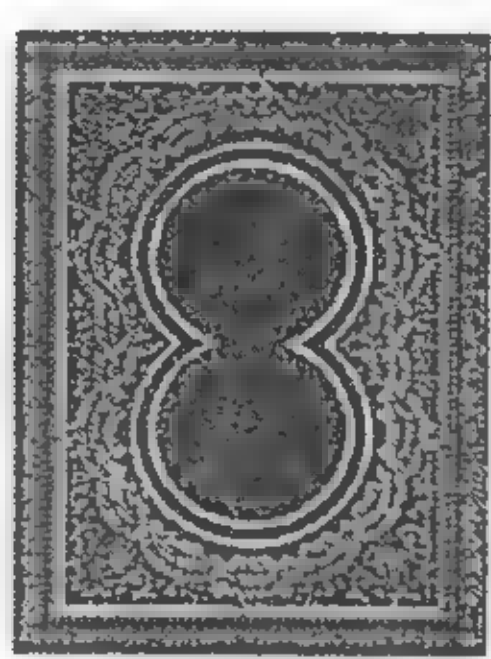
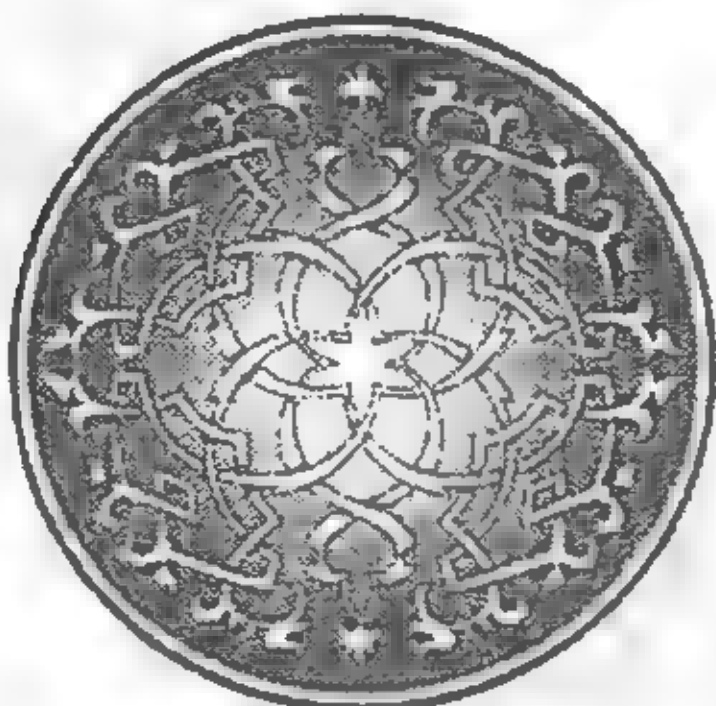
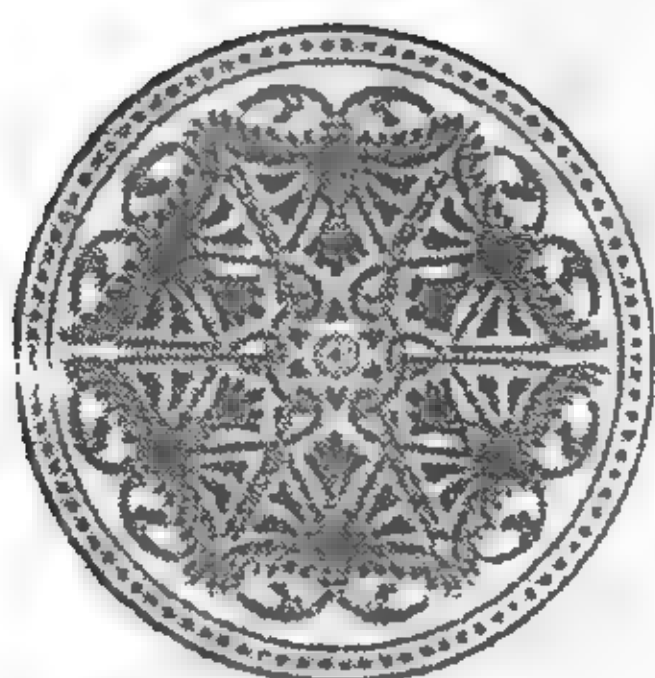
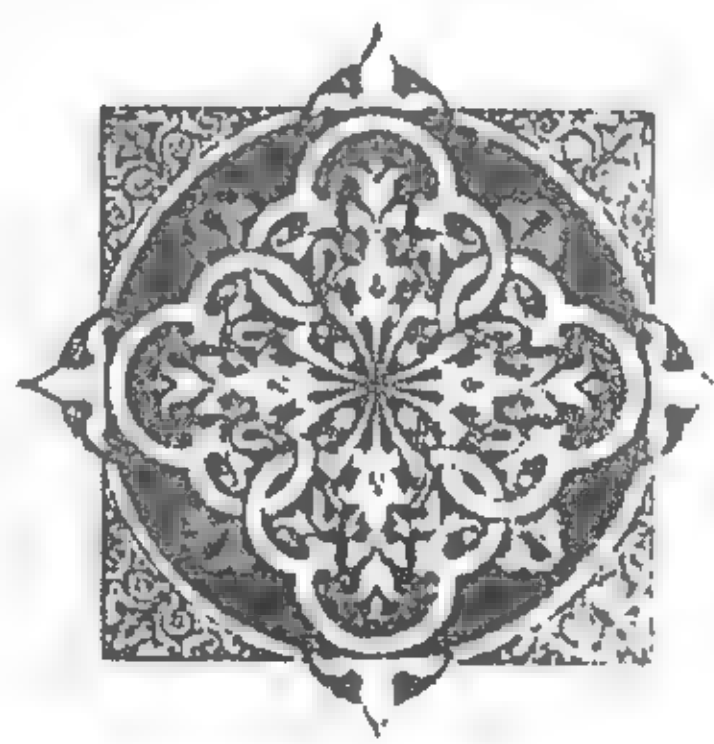
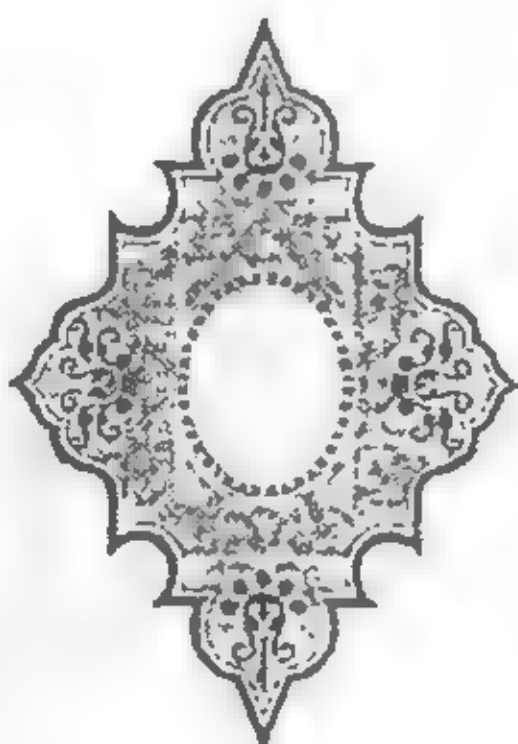
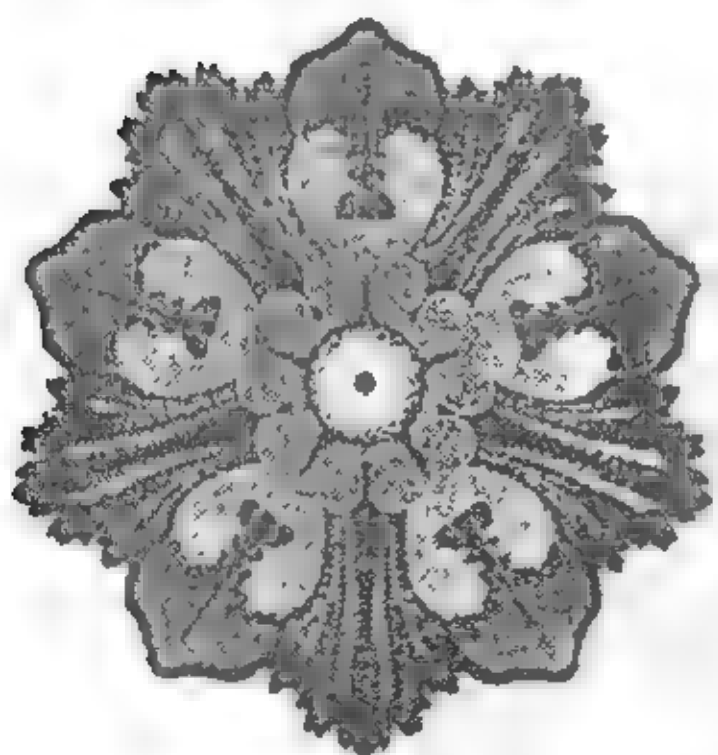
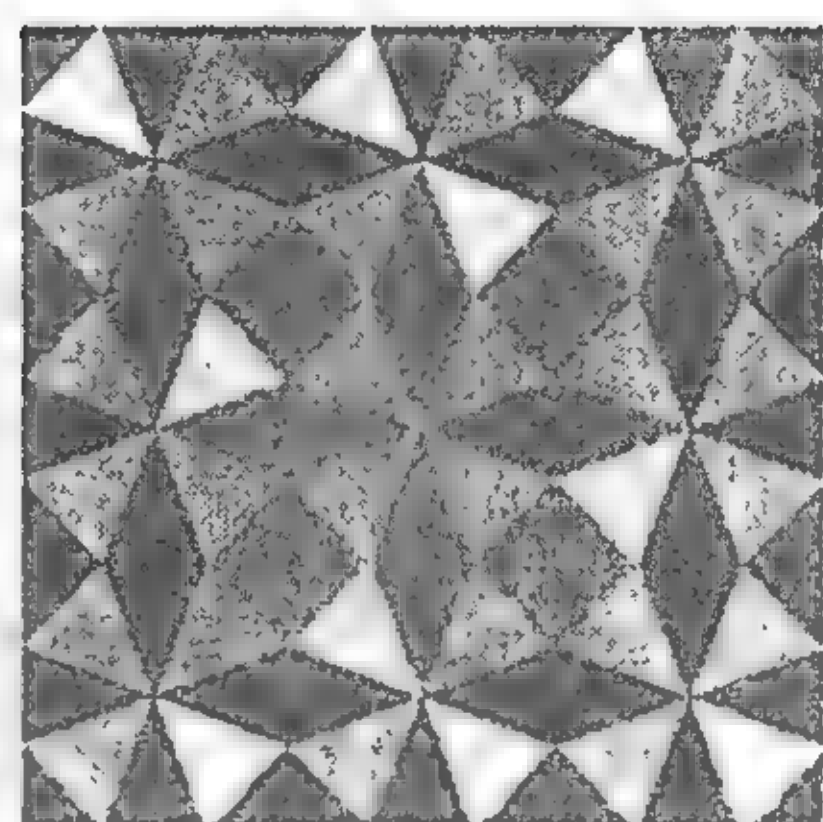
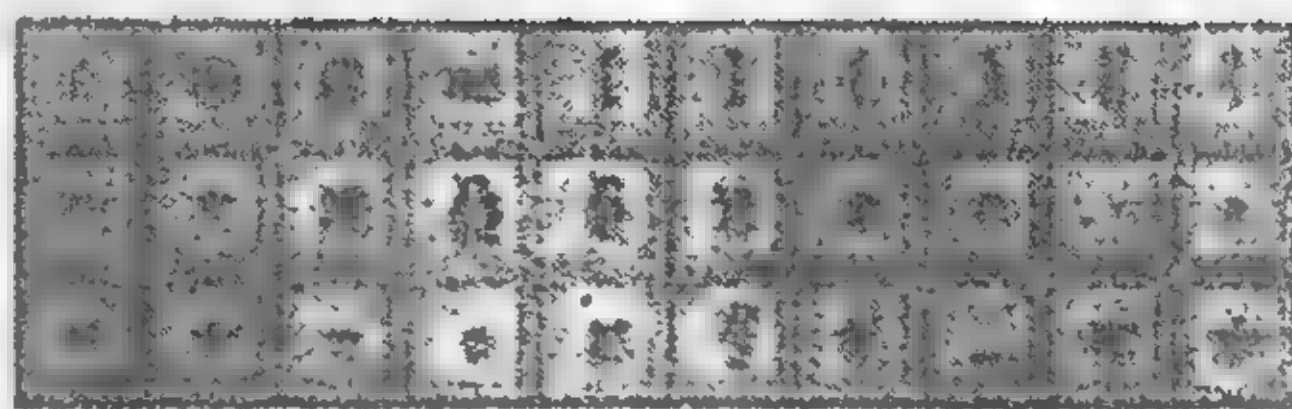
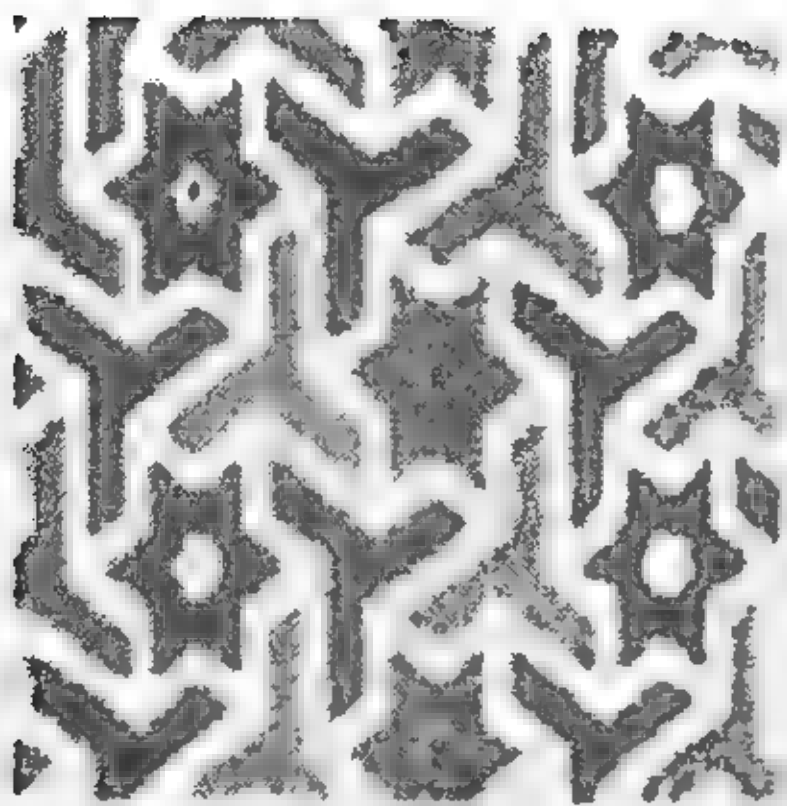






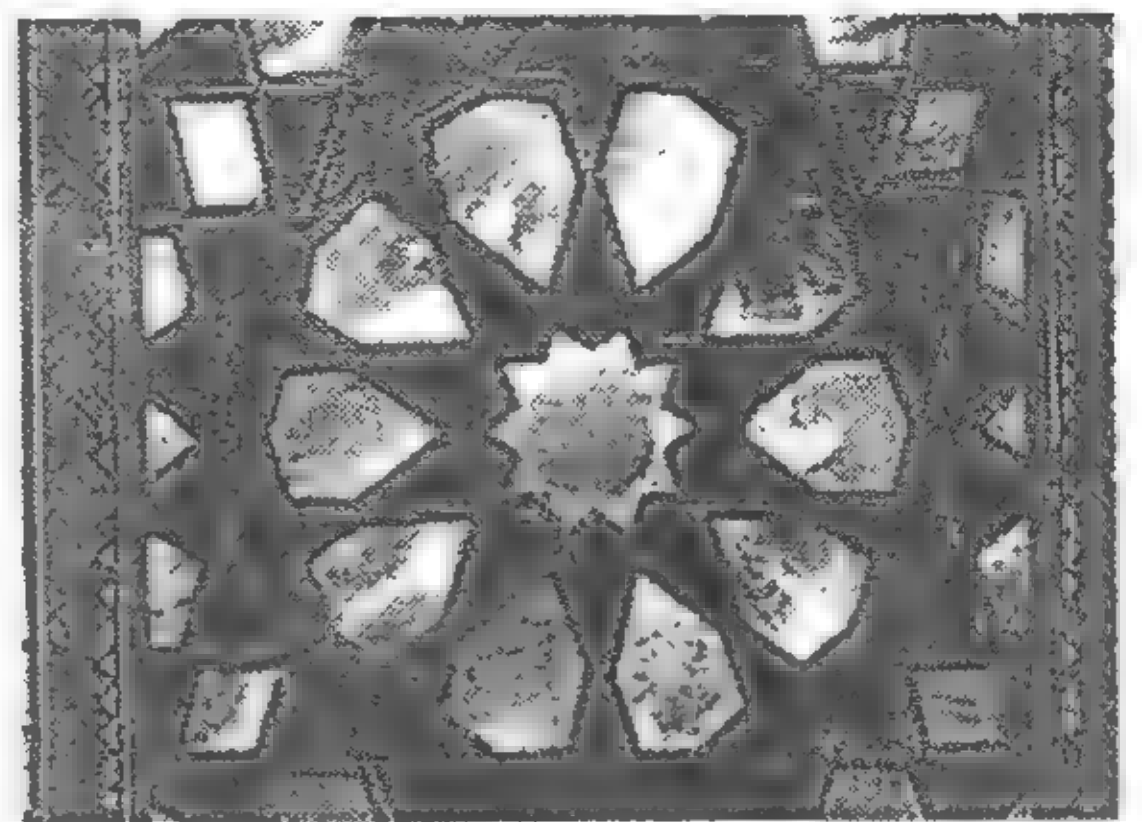
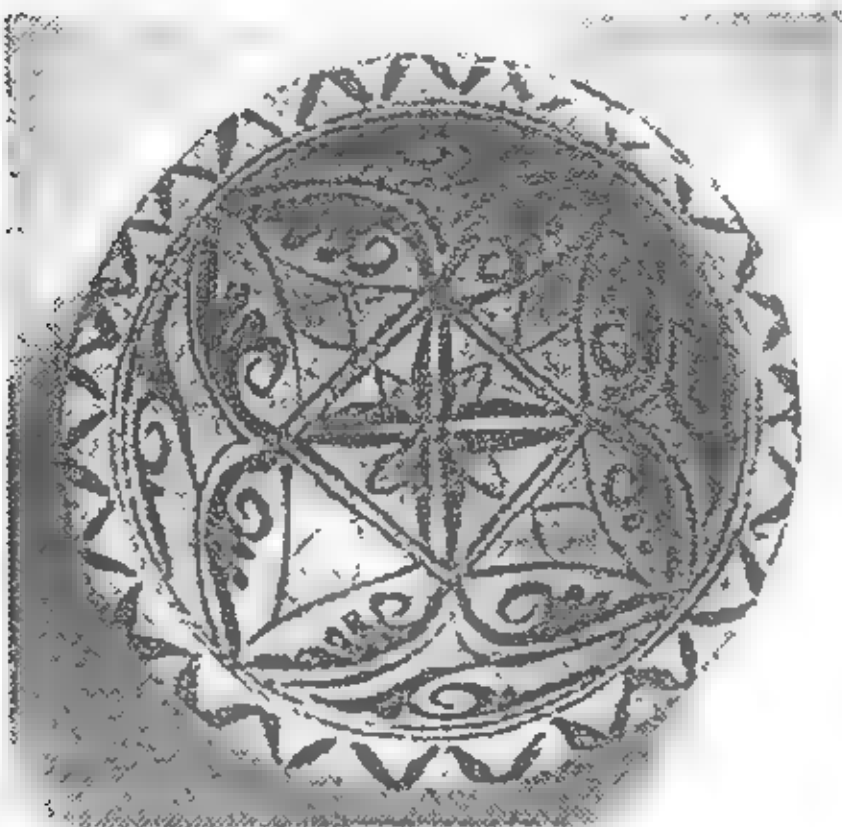
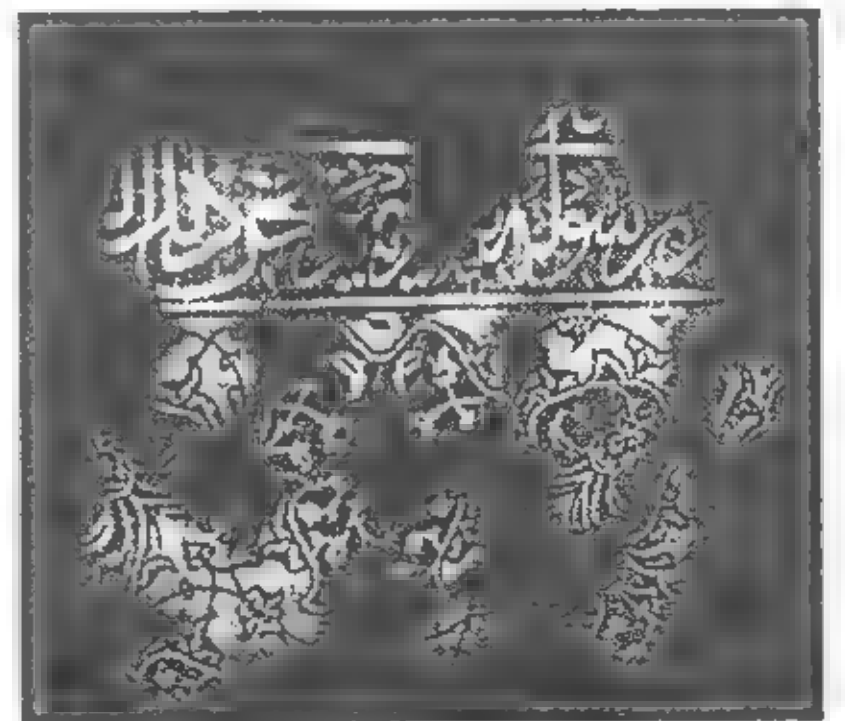
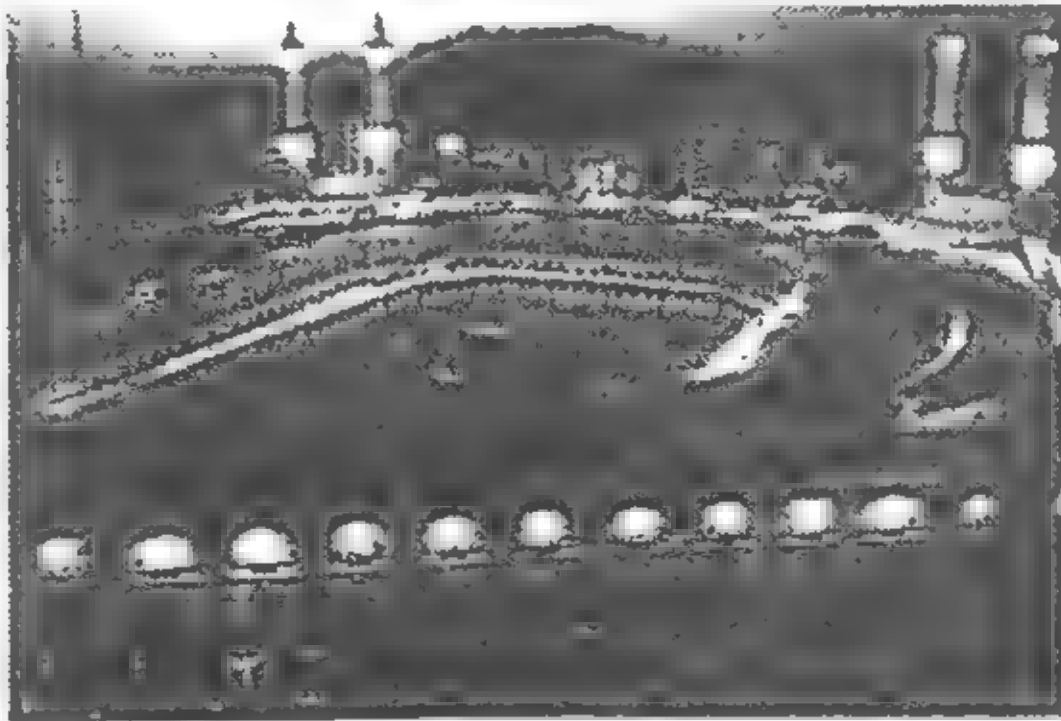
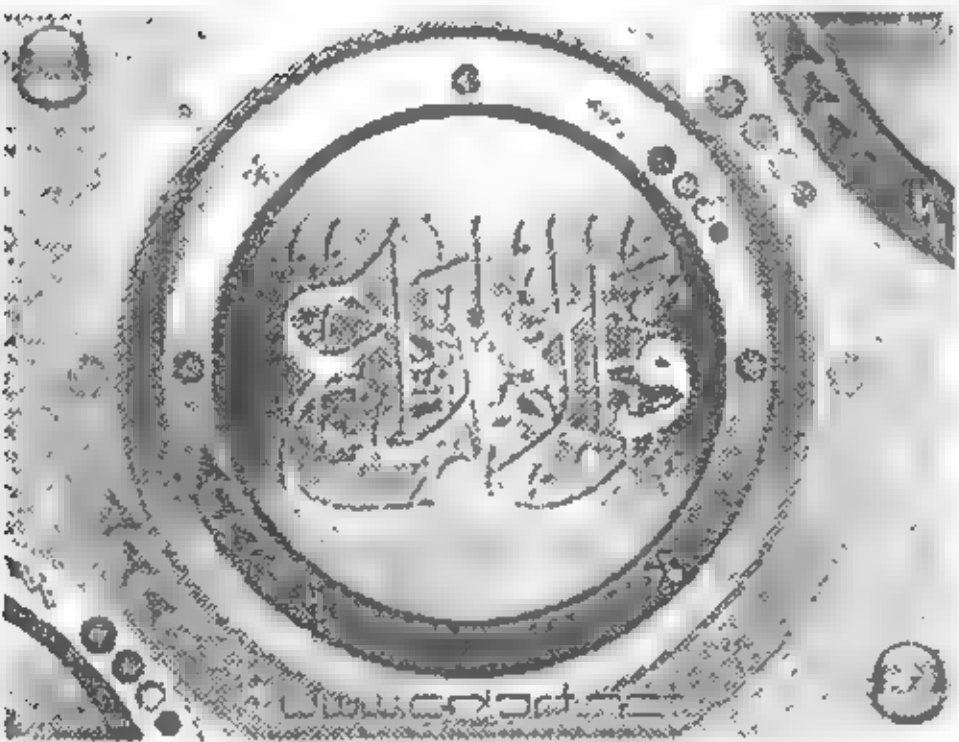
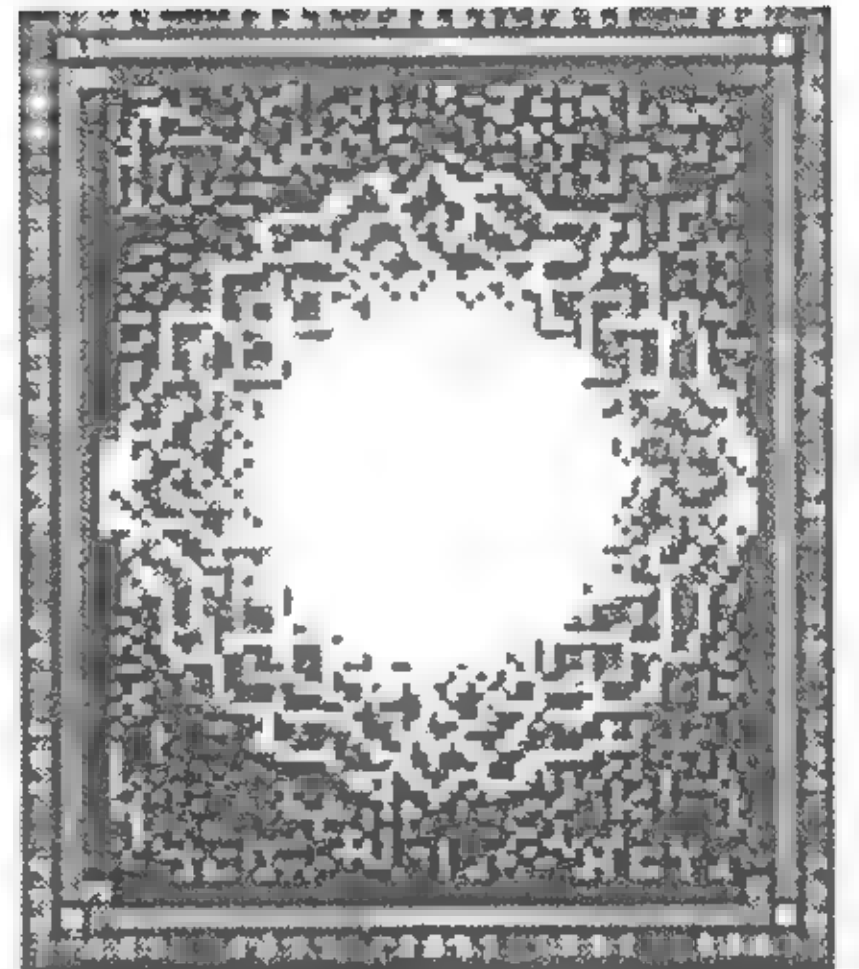
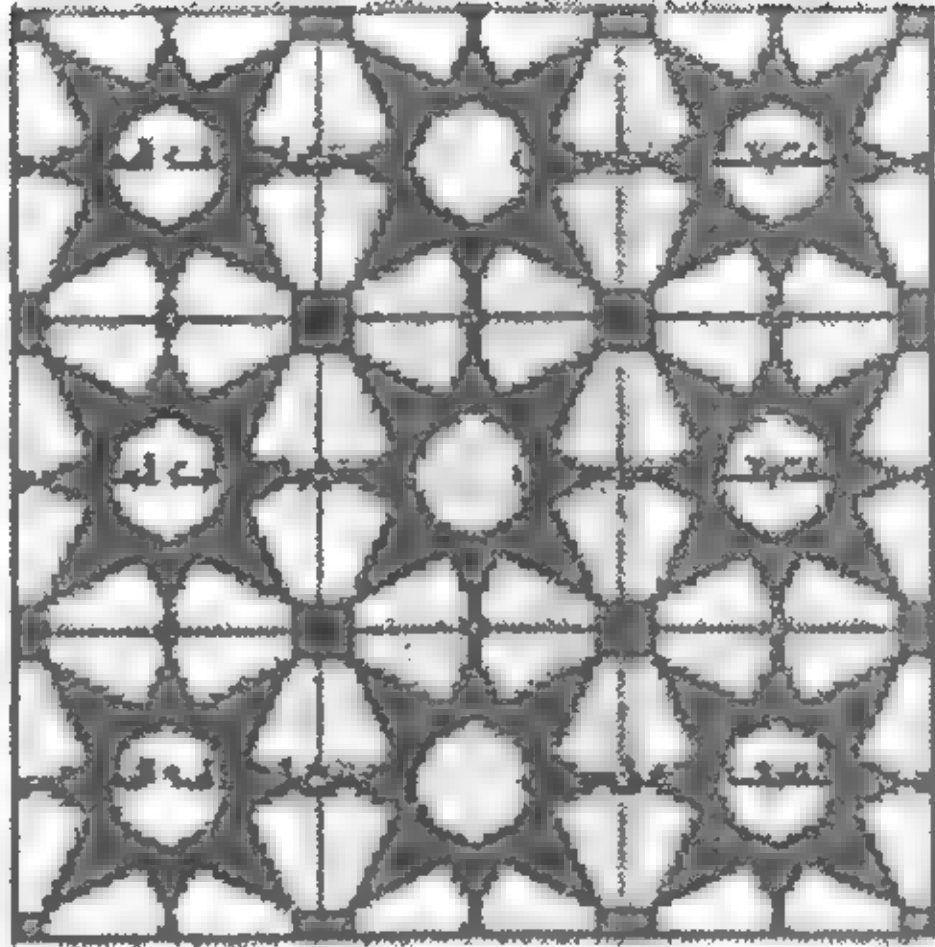
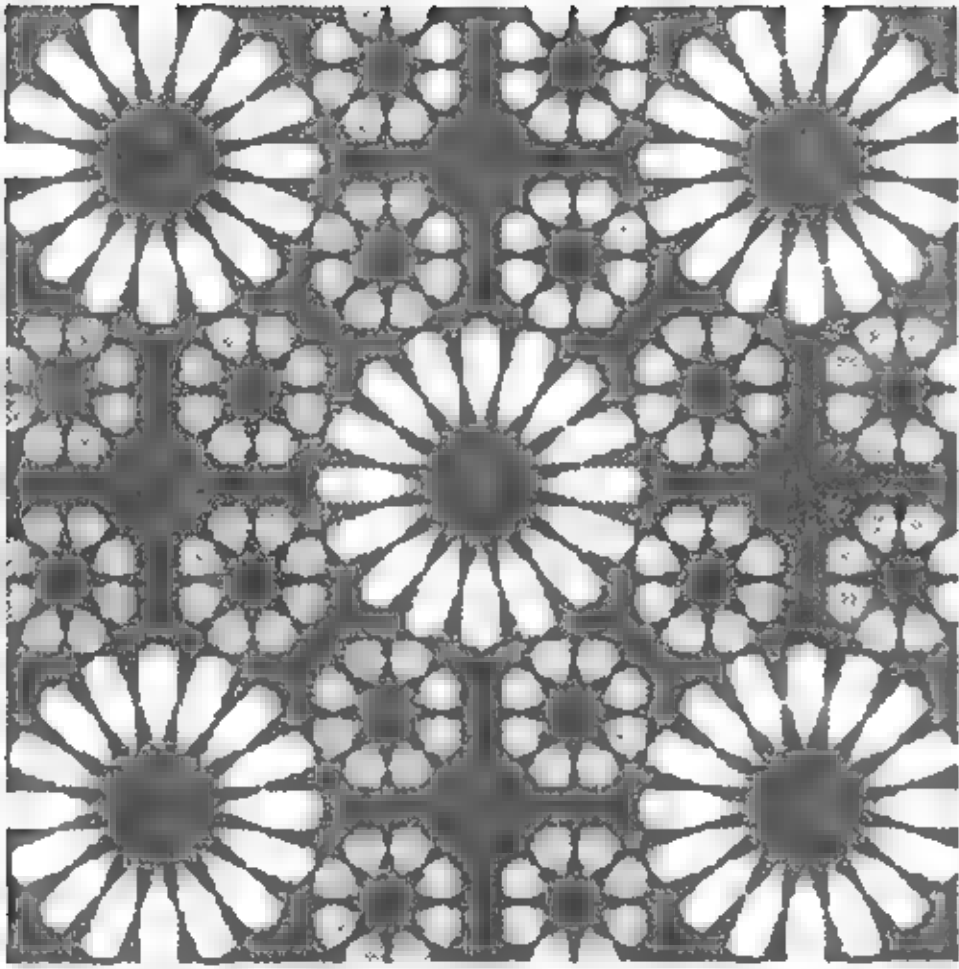
زخرفه



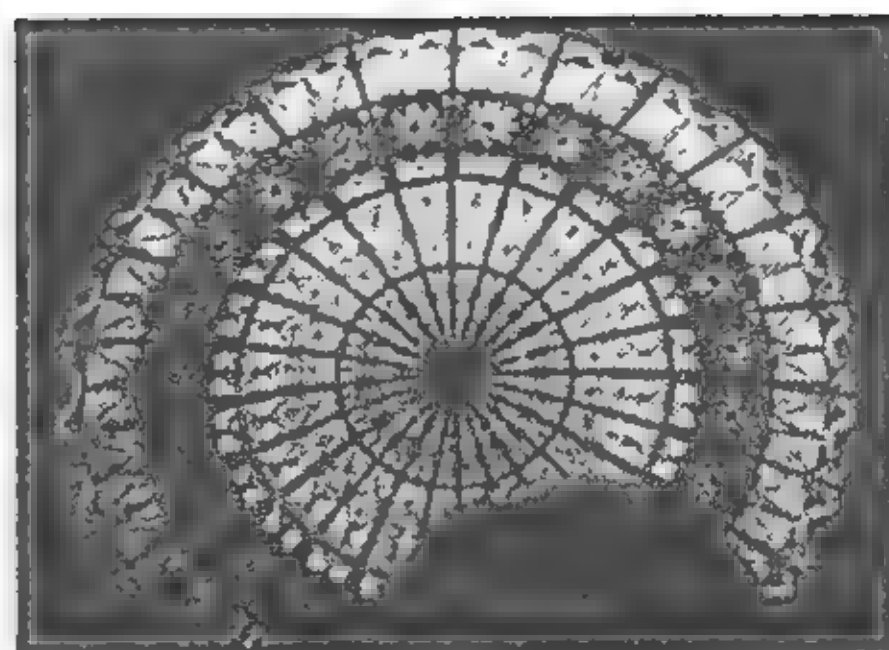


الزخرفة

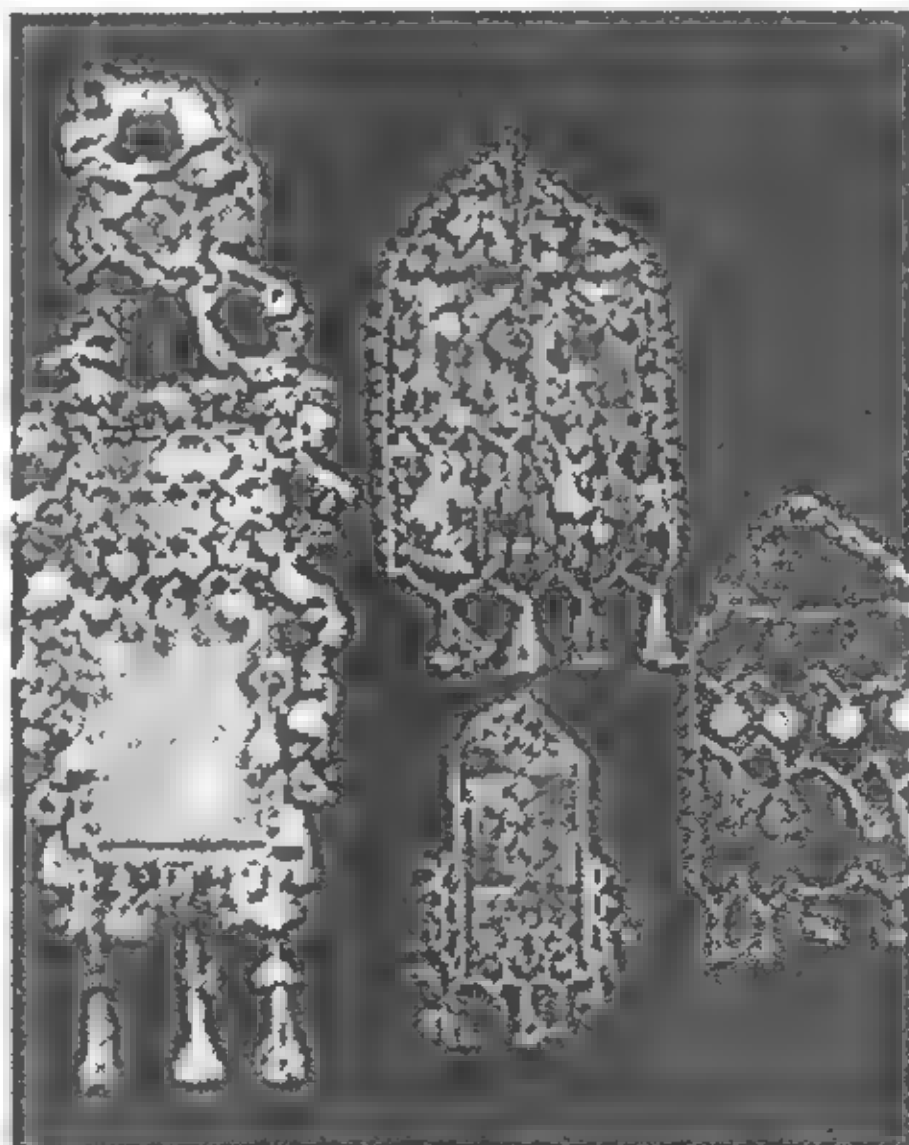




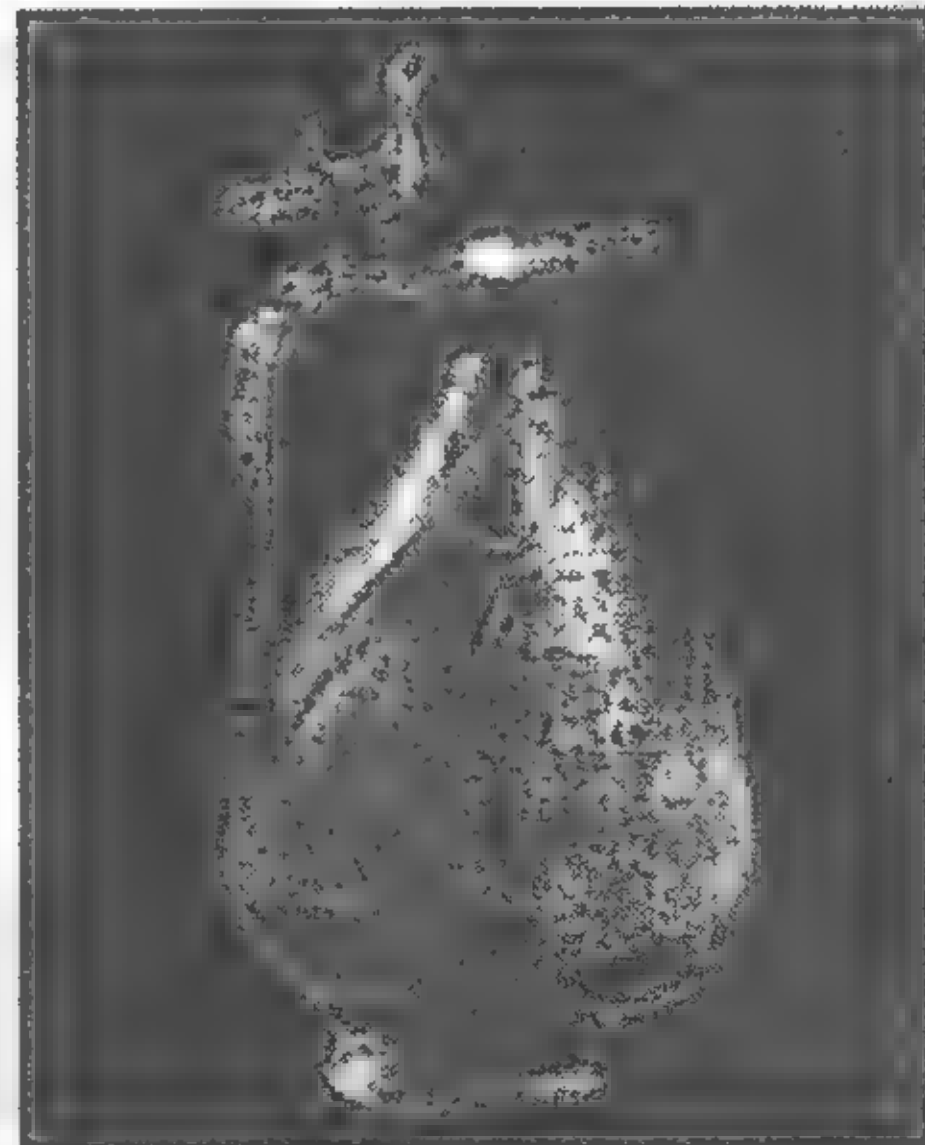
العرف والزواج الإسلام



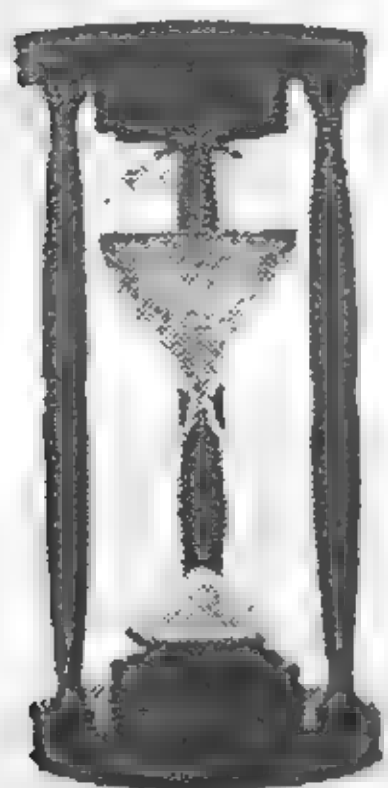
سلطانية كبيرة مزججة

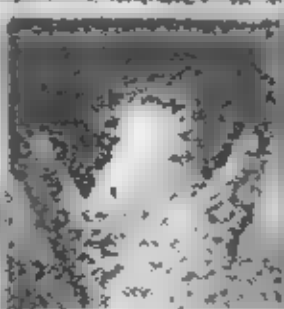
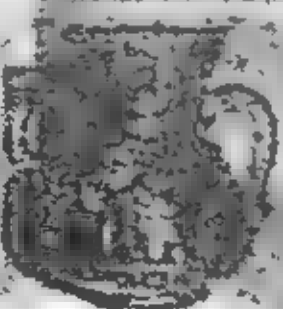
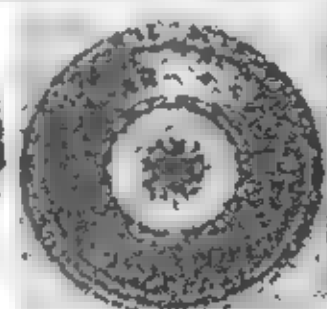
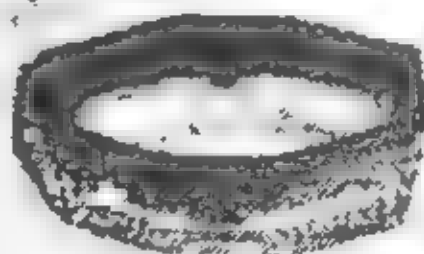
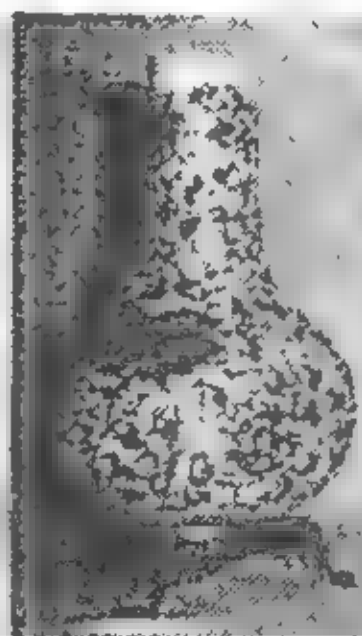
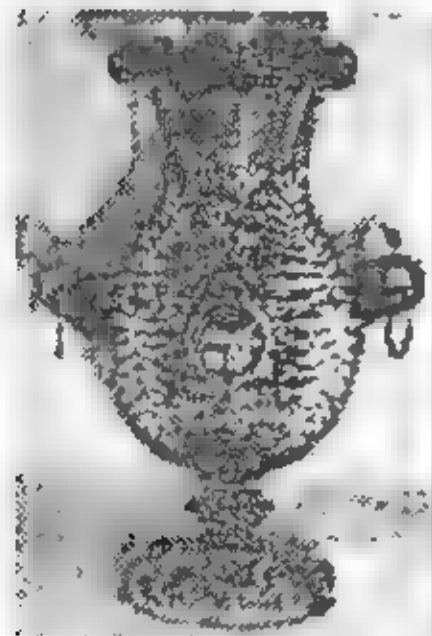
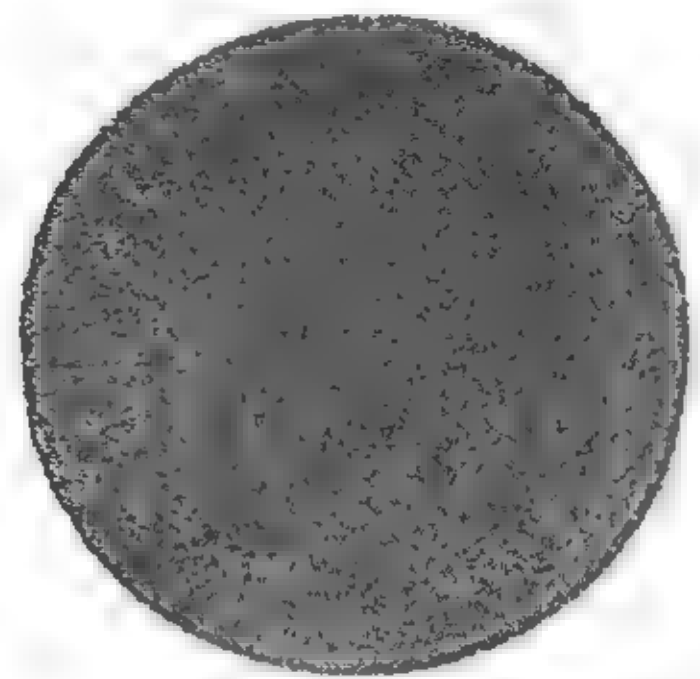
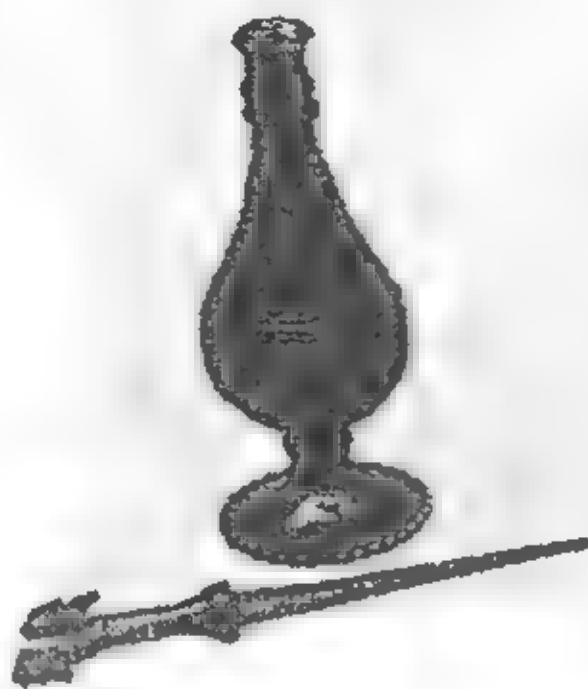
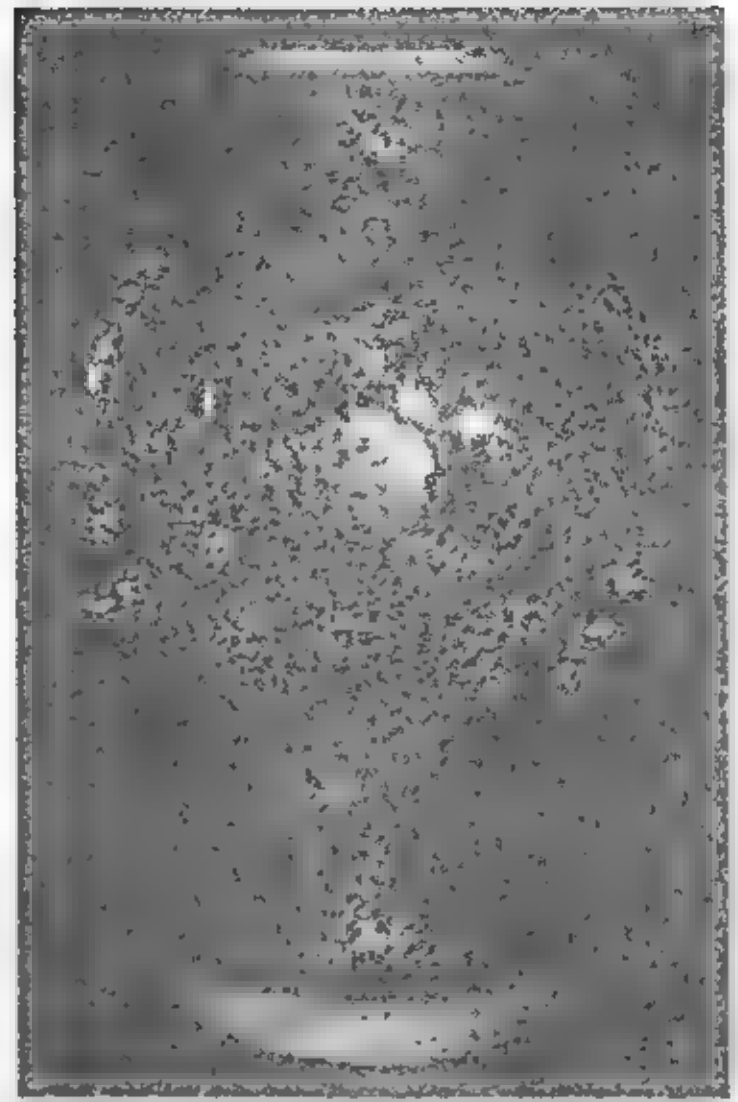
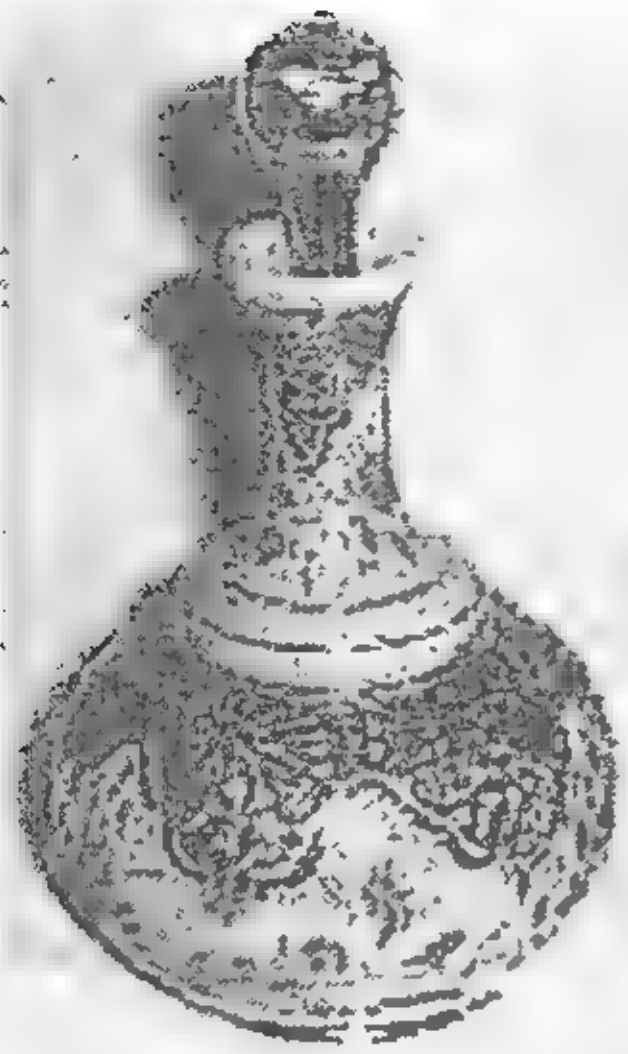


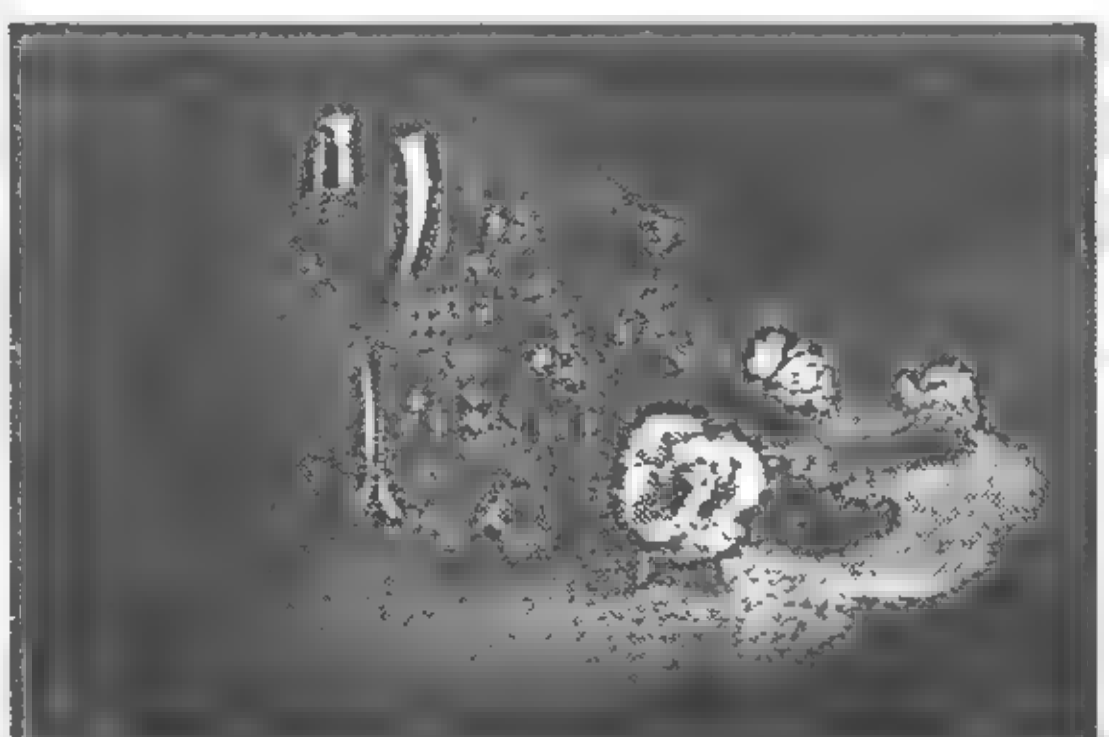
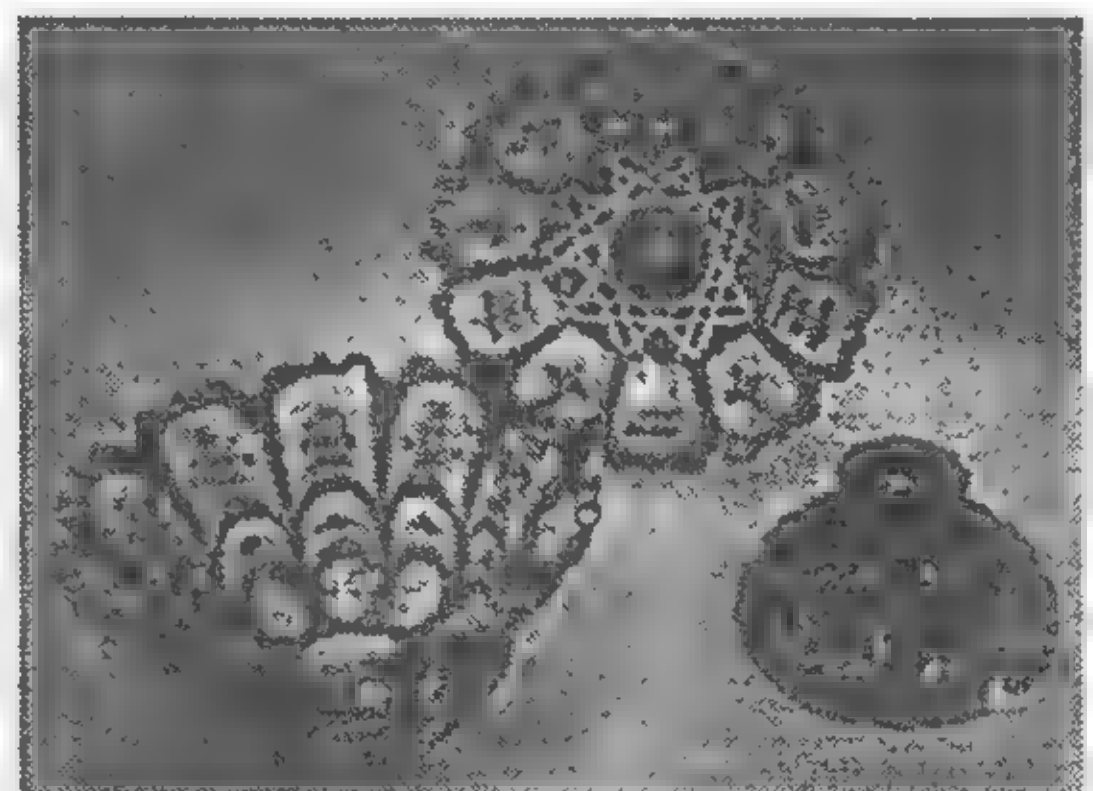
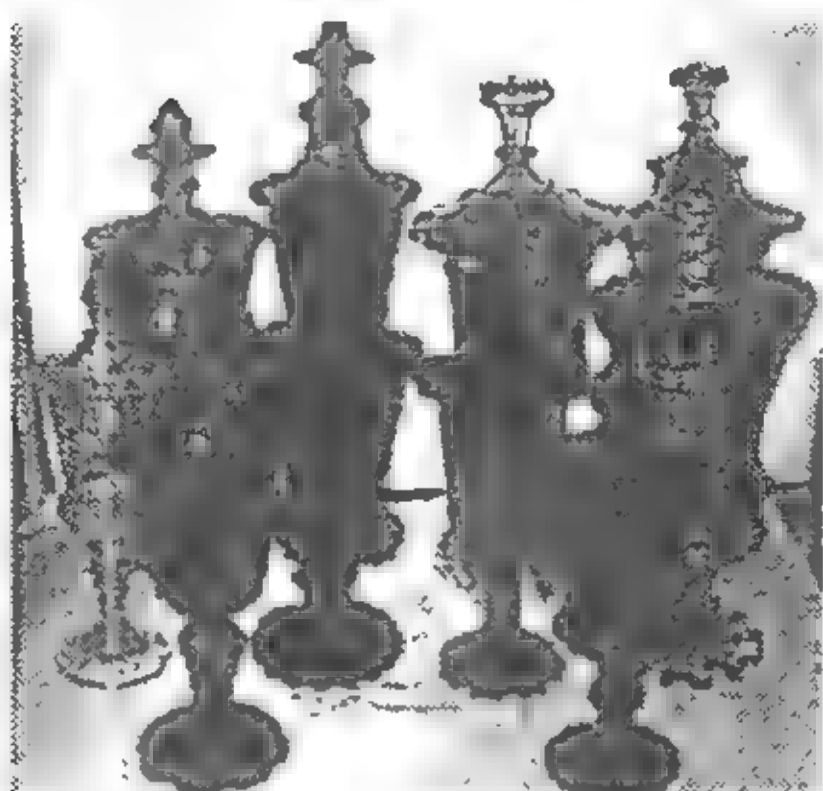
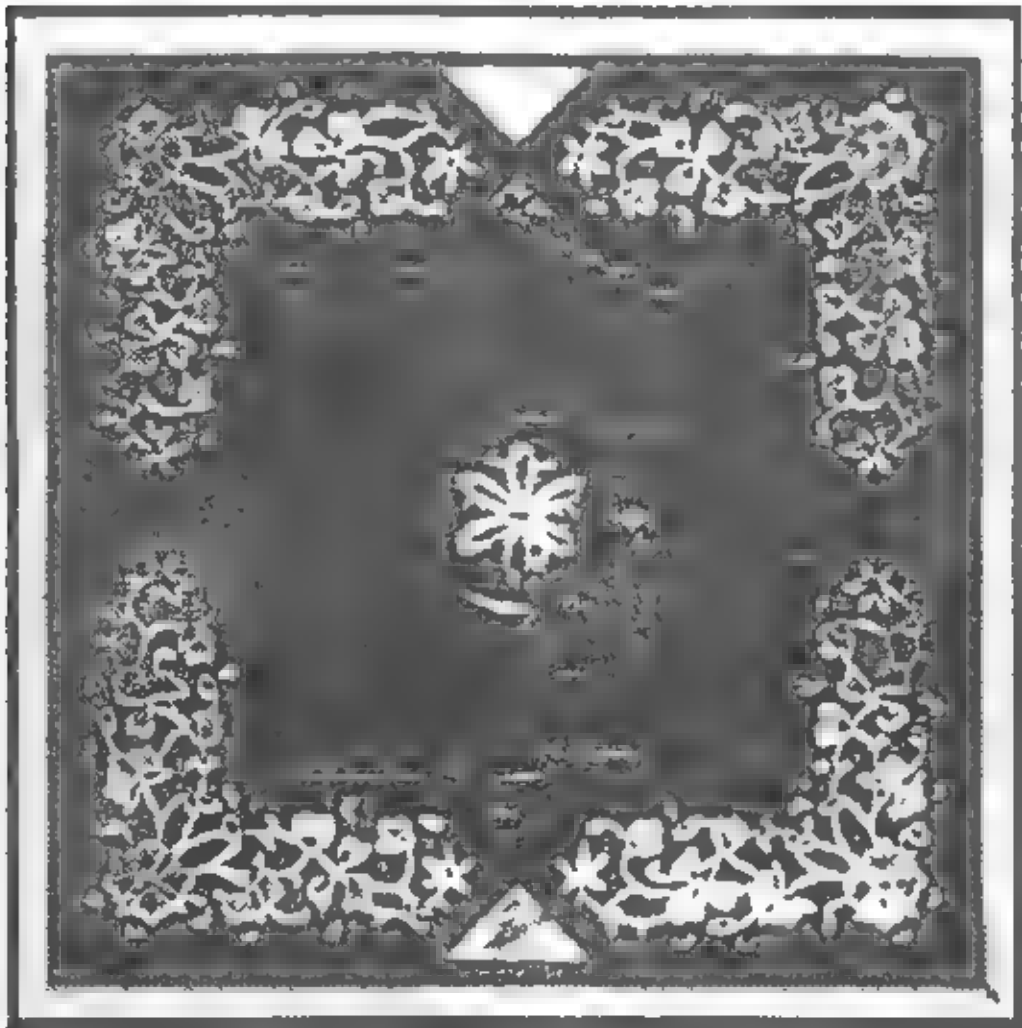
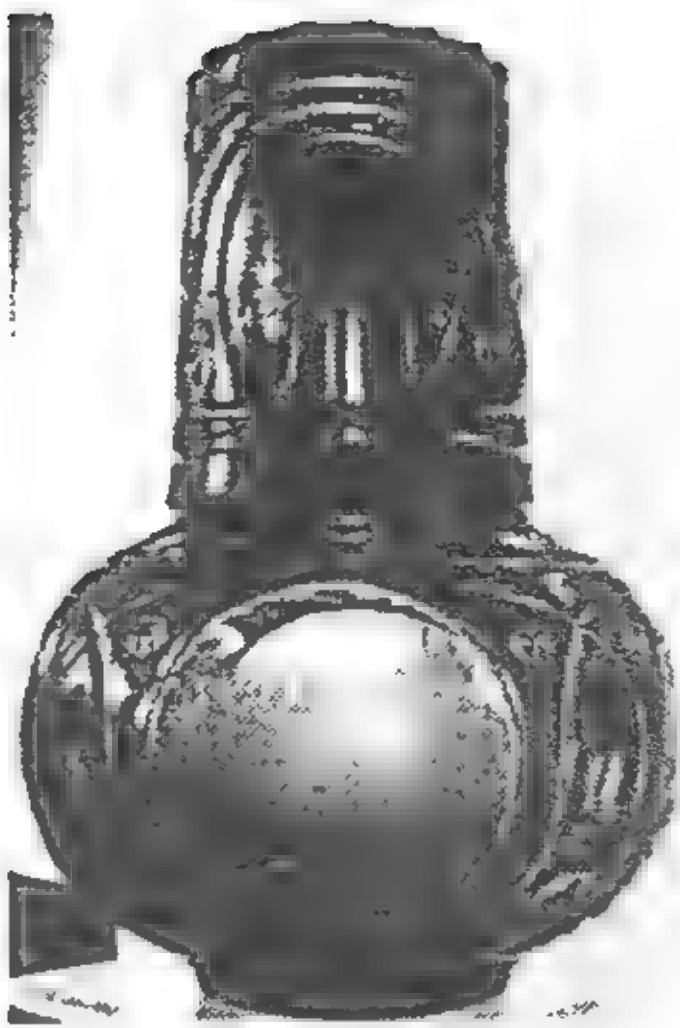
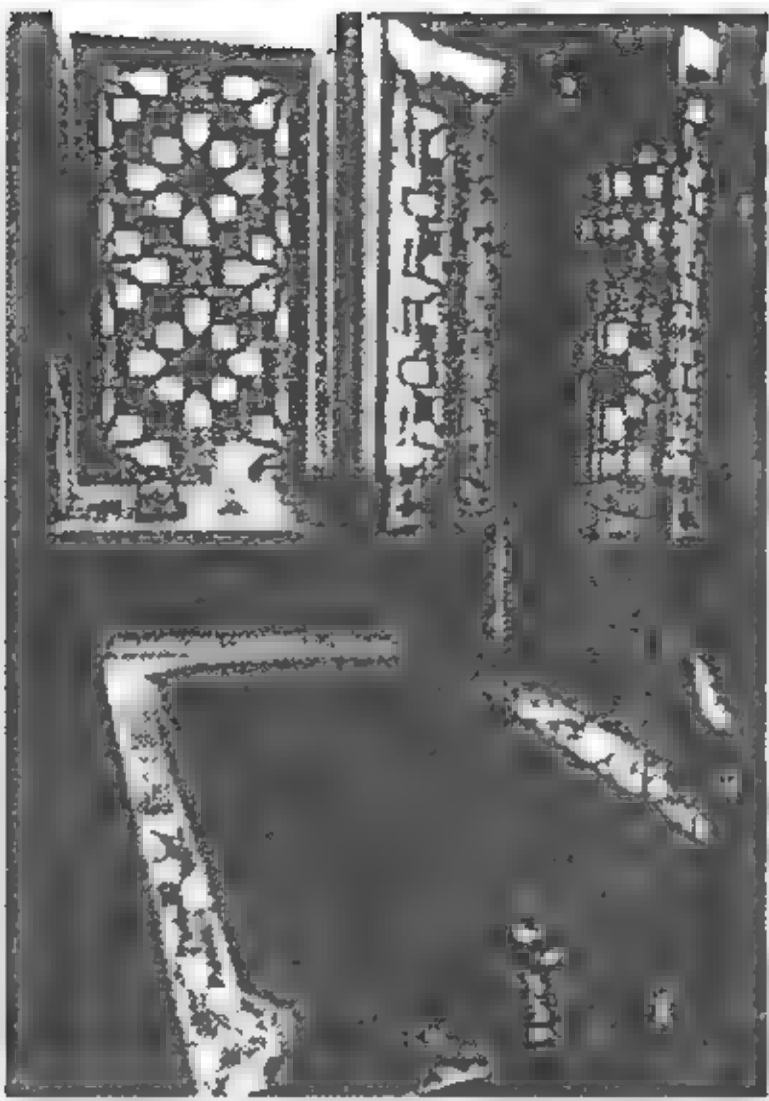
مصنوعات تقدمها العروس لعريسها

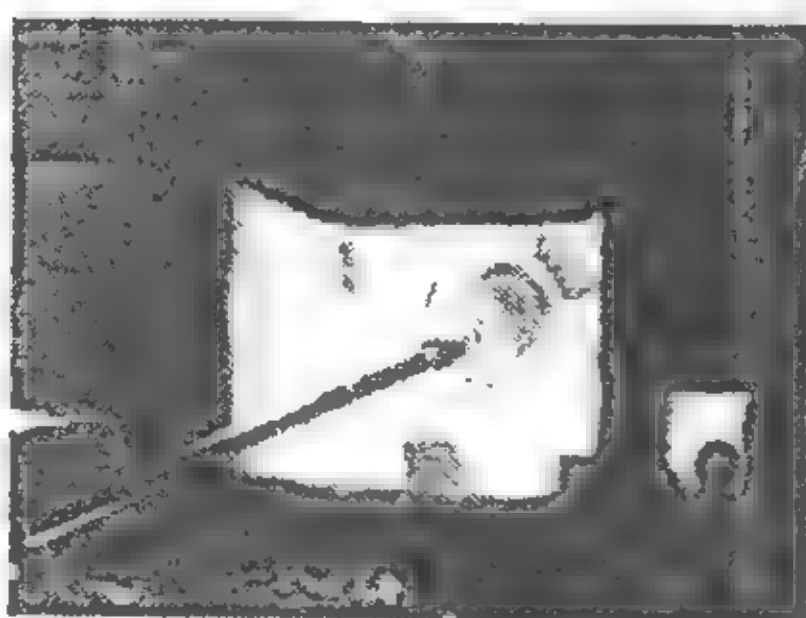
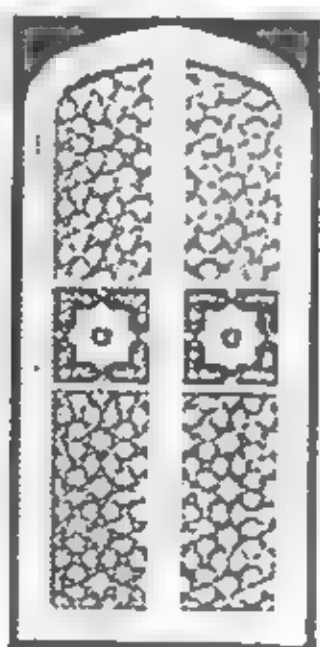
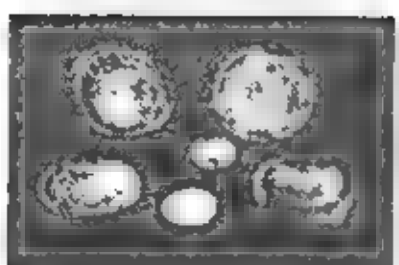
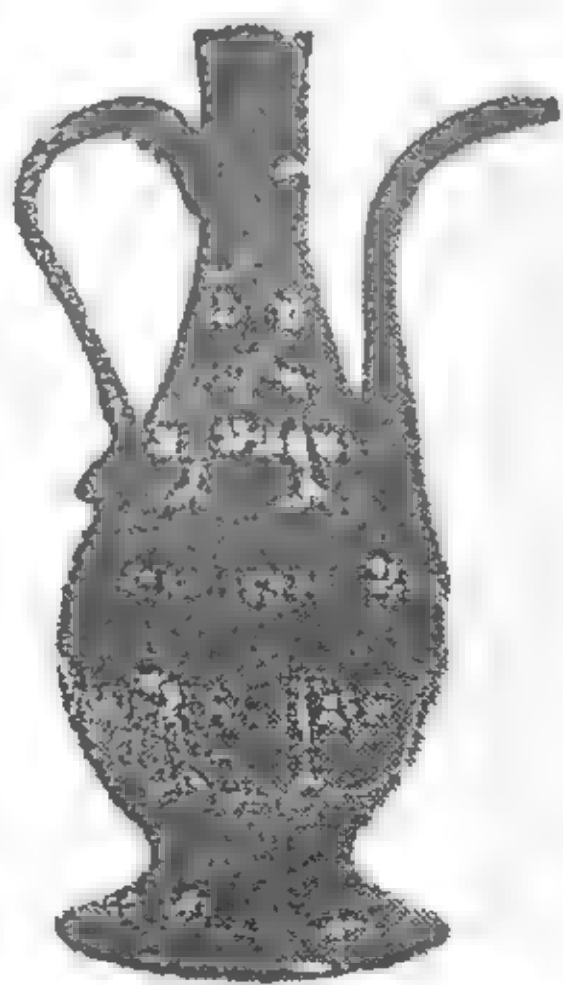
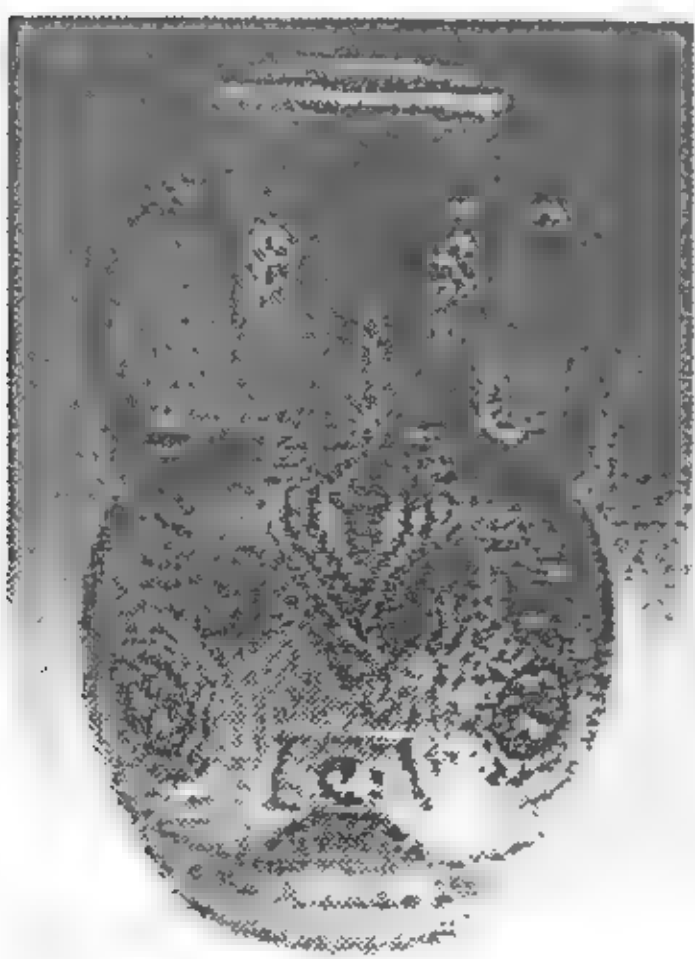


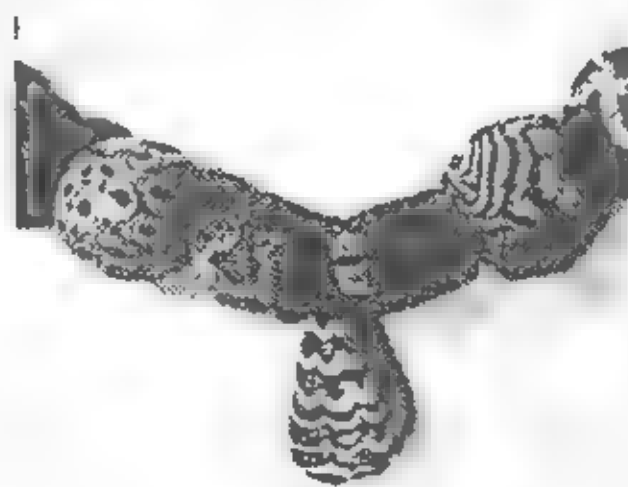
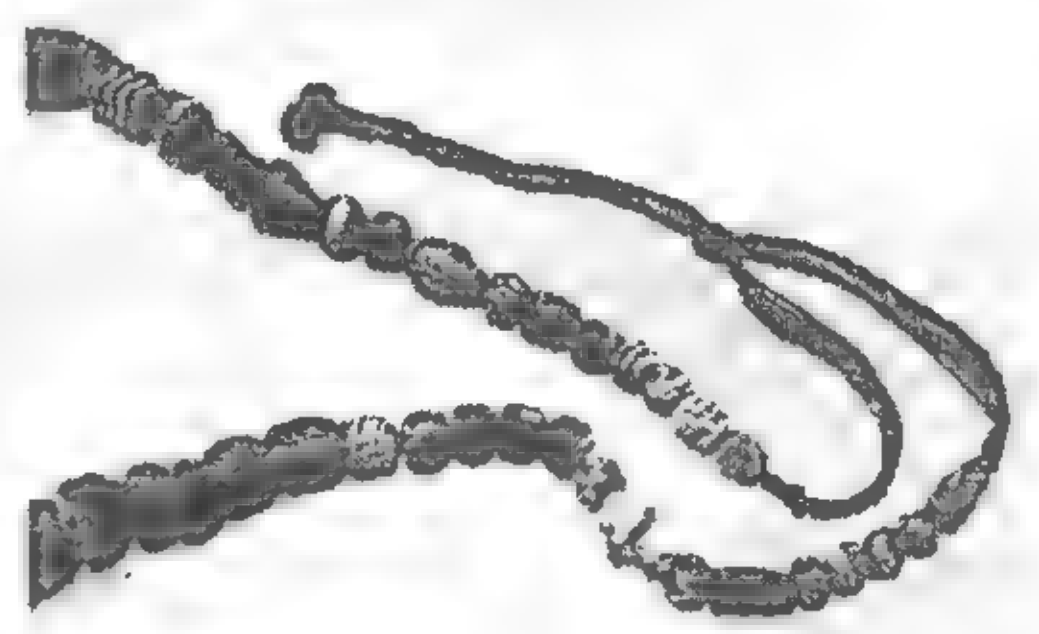
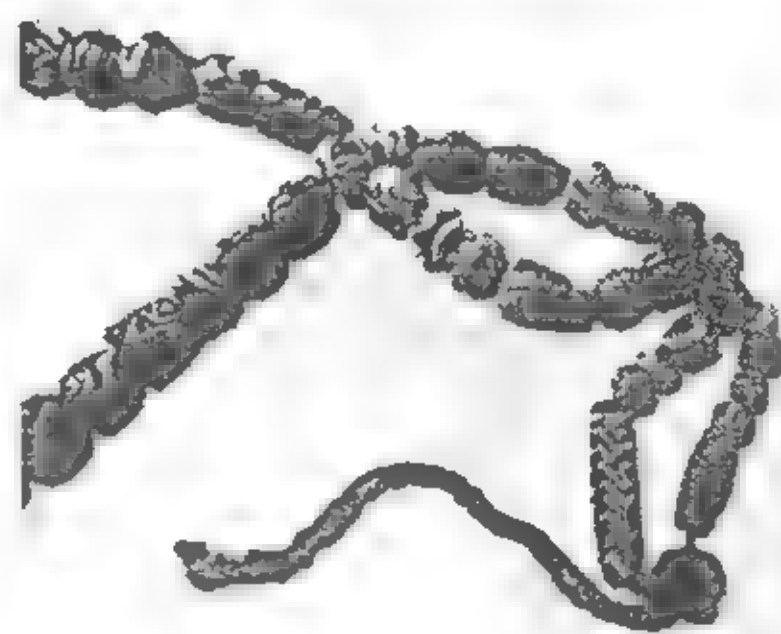
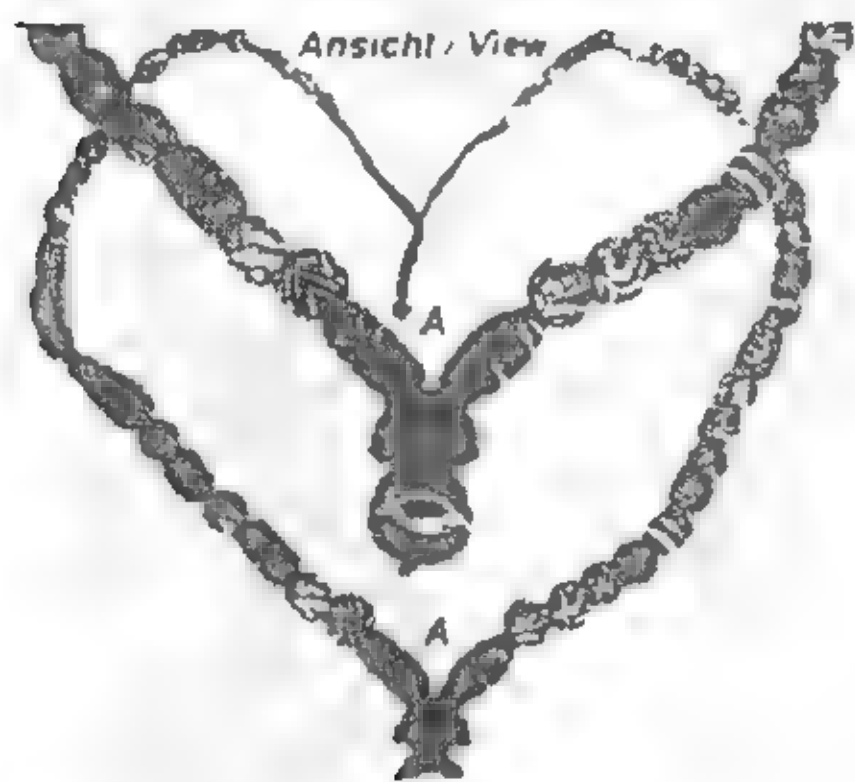
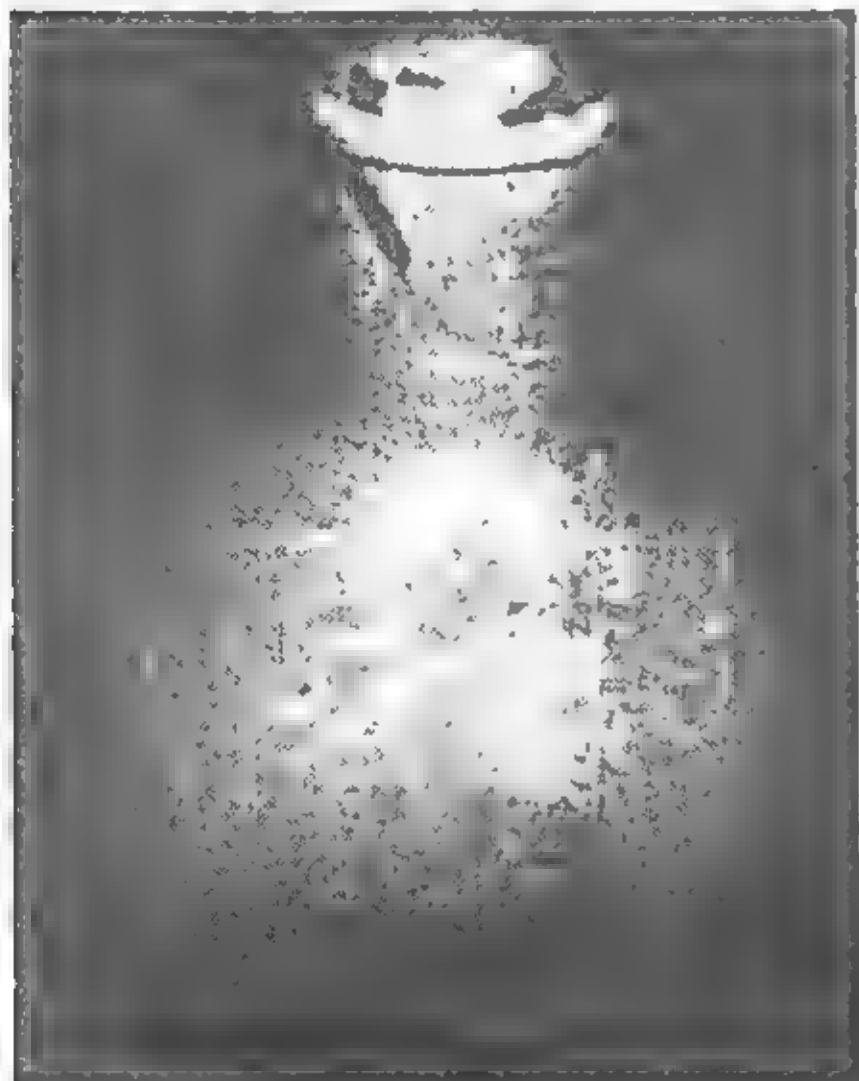
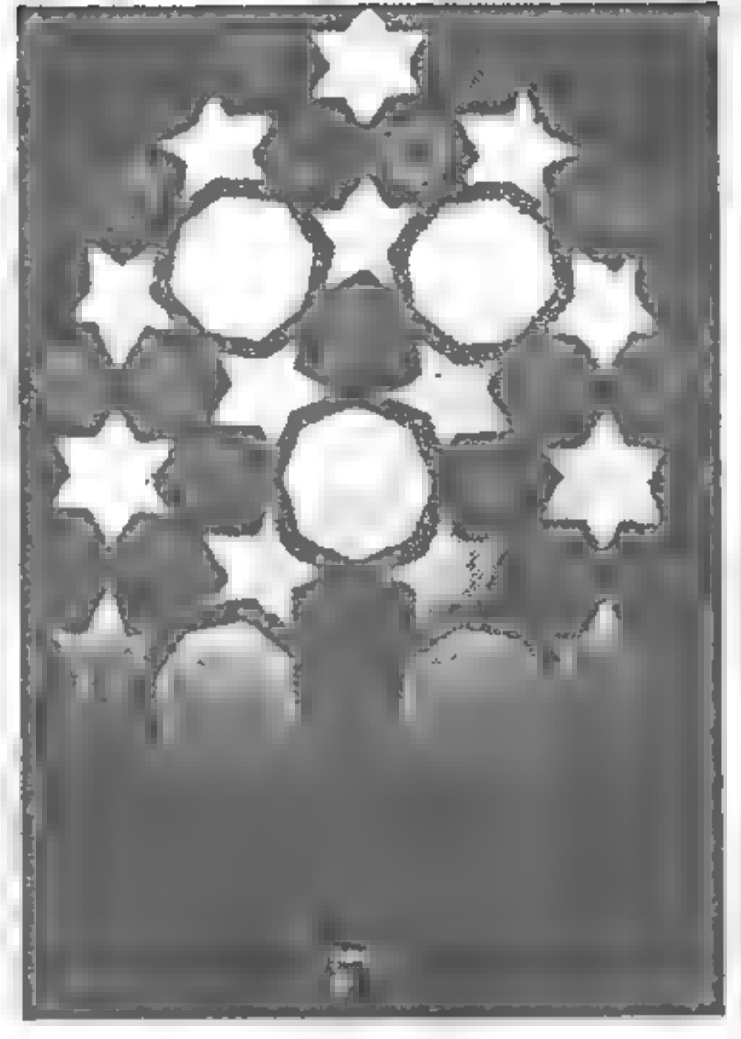
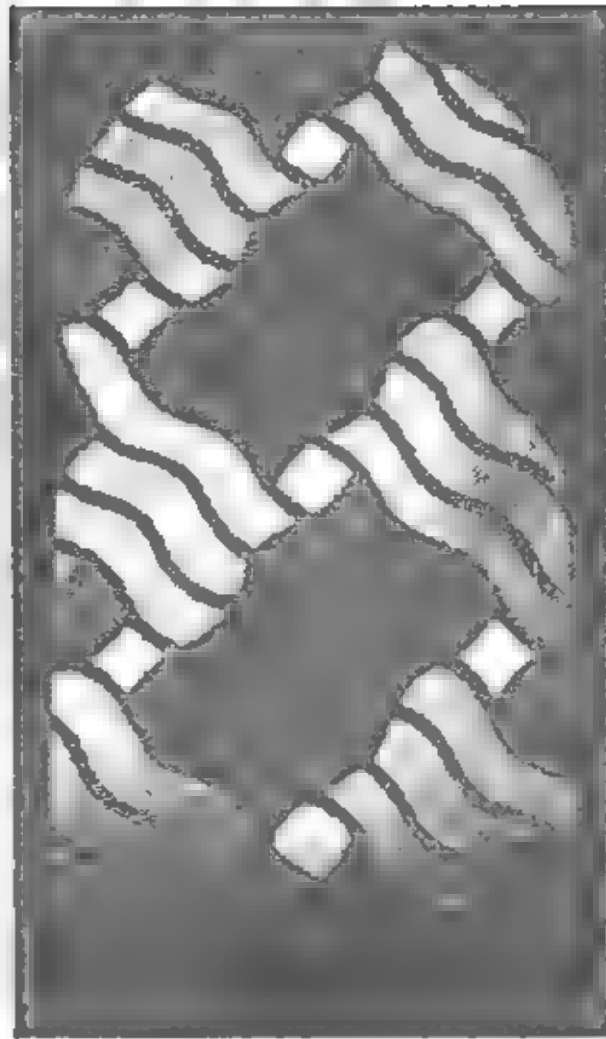
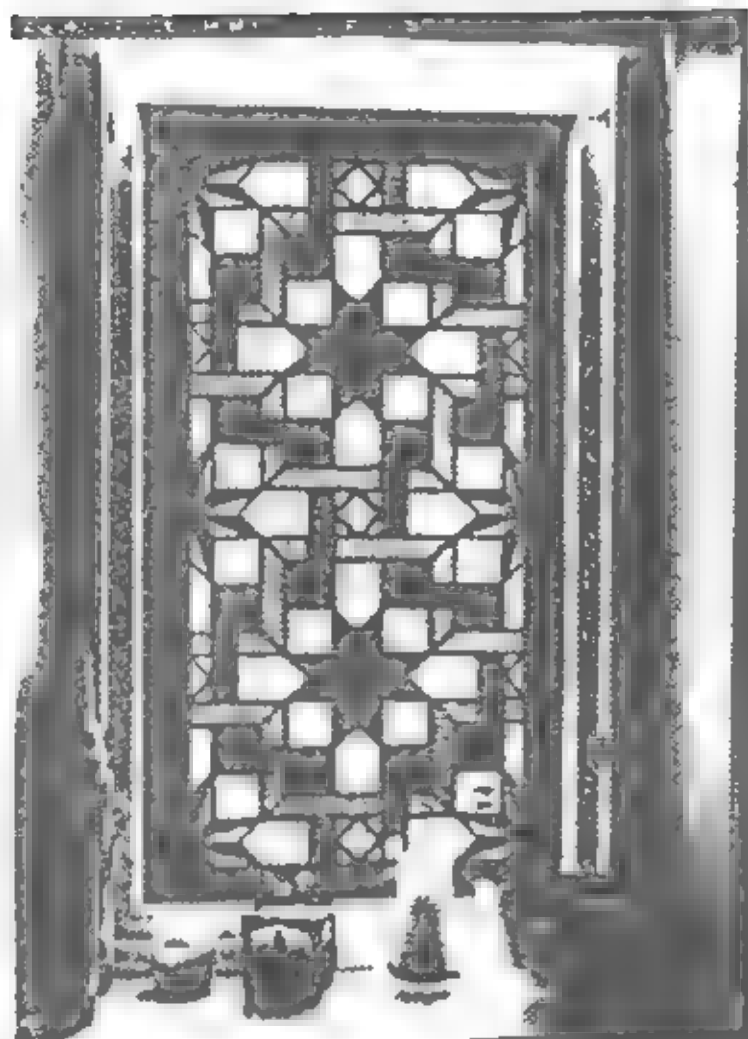
مورق زجاجي من العصر السلجوقي

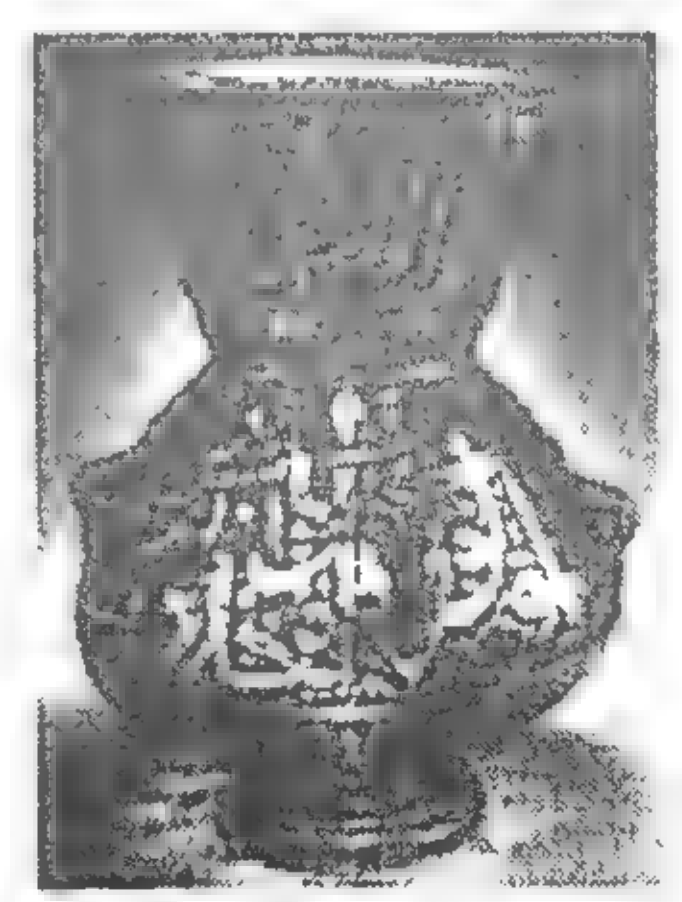
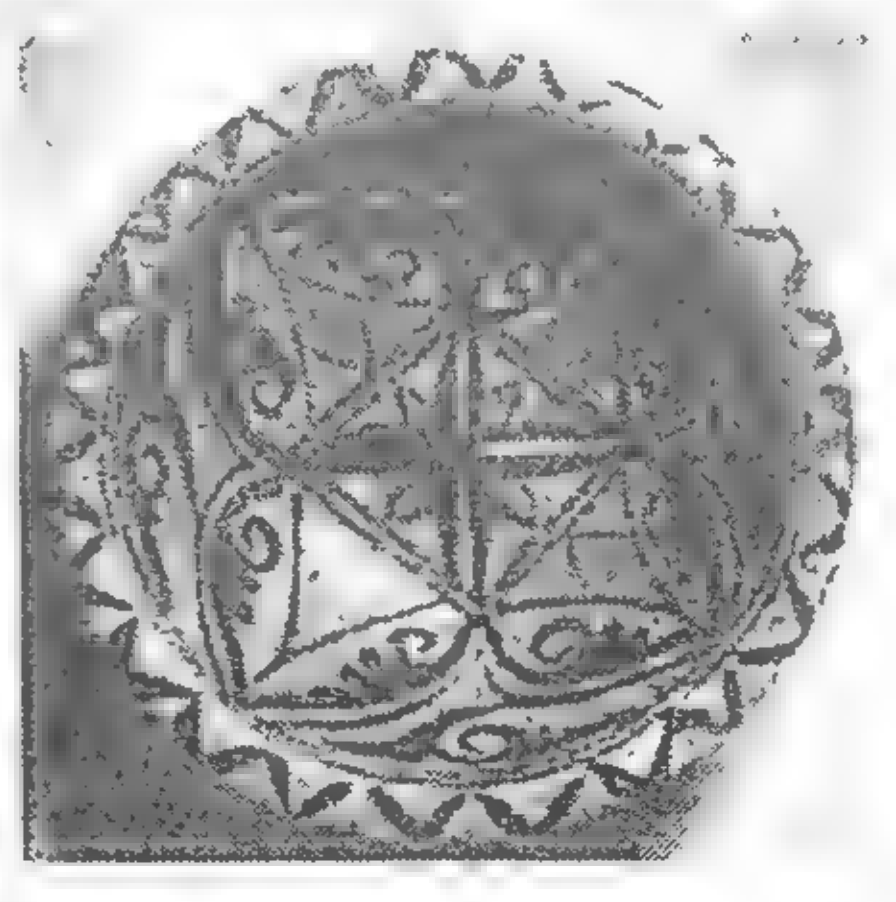
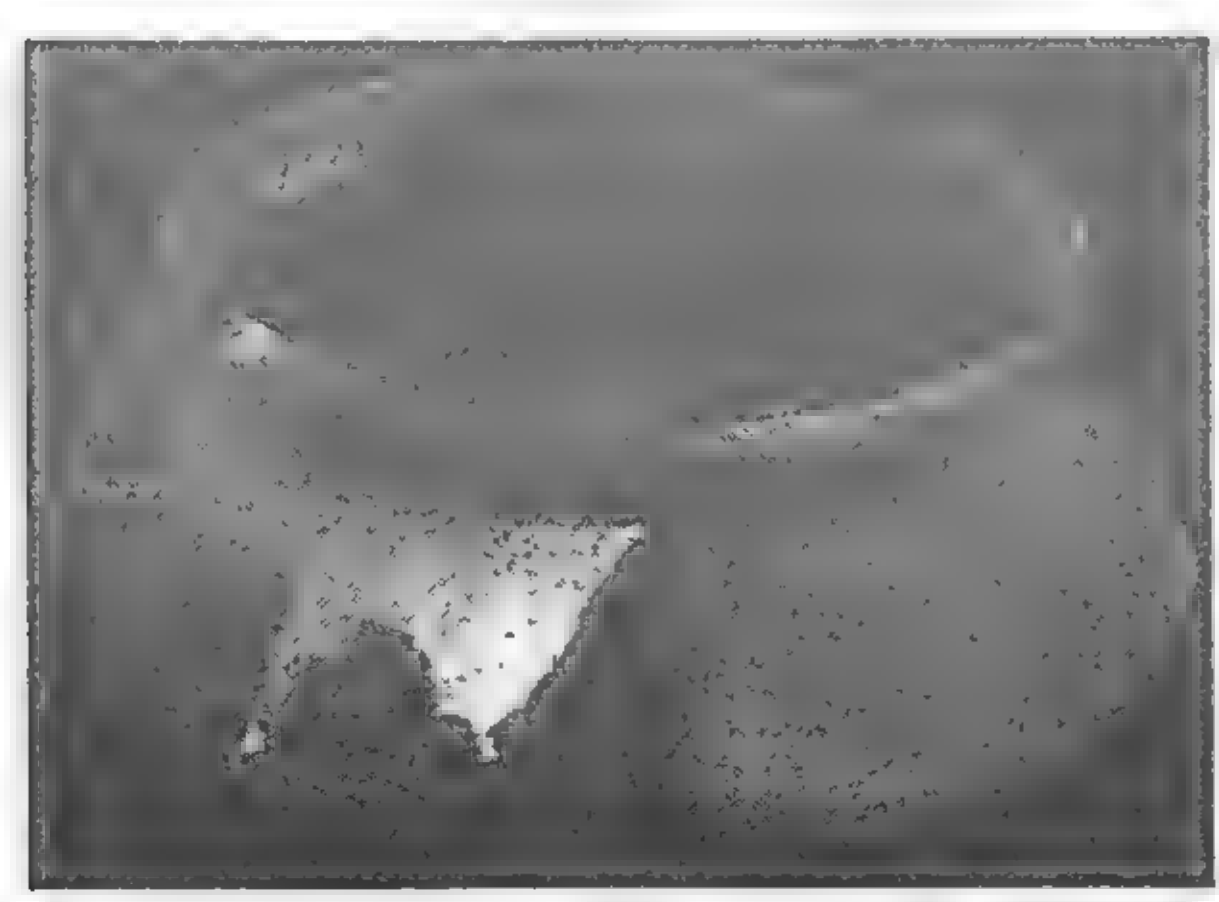
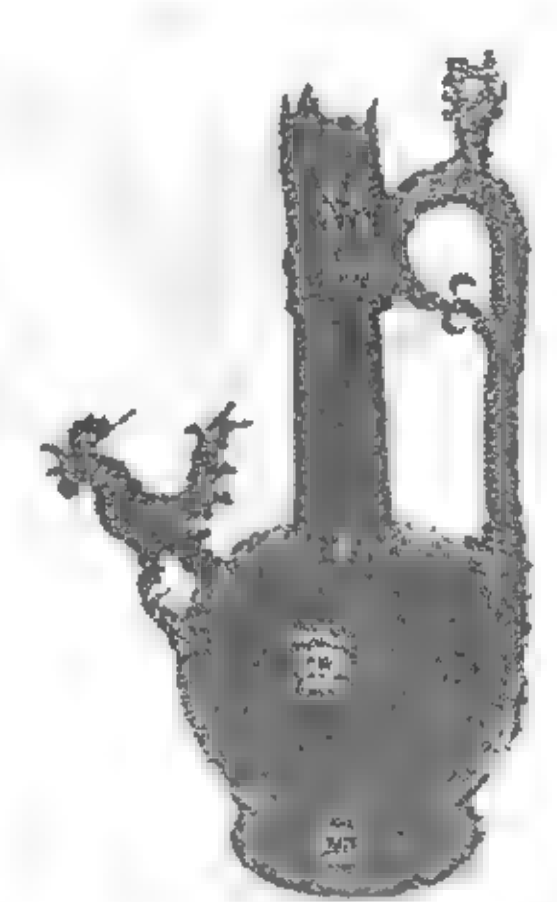
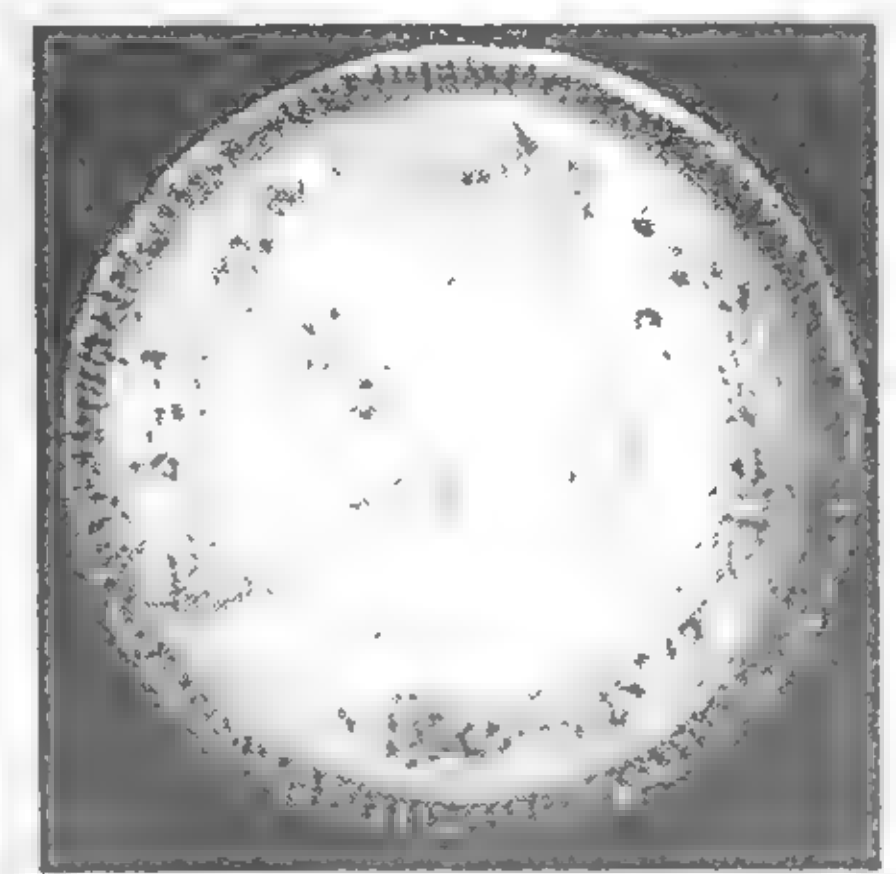
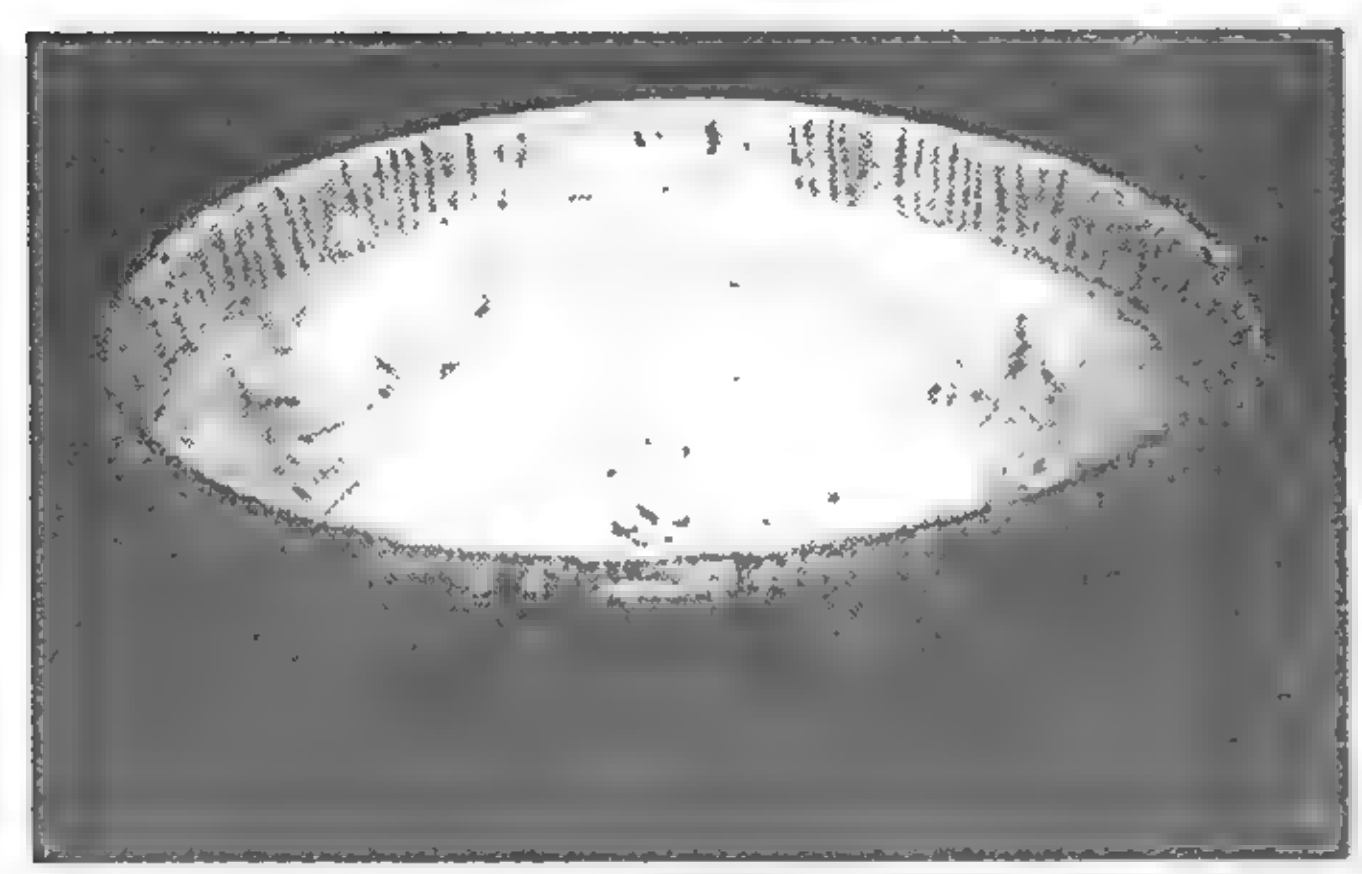
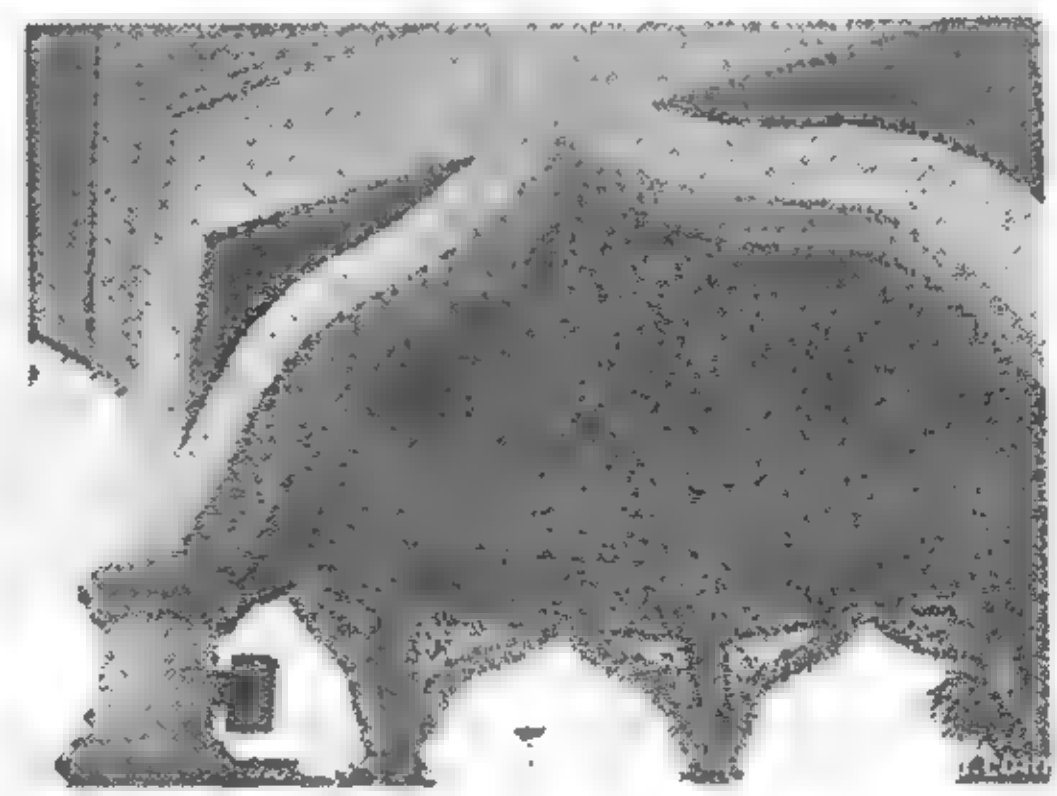
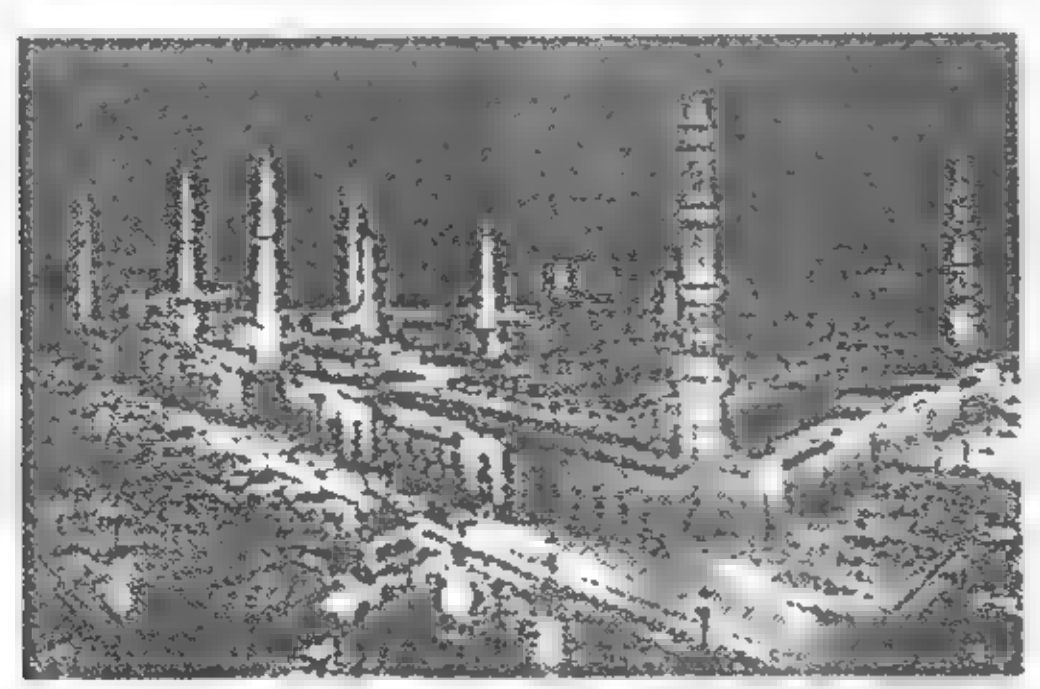
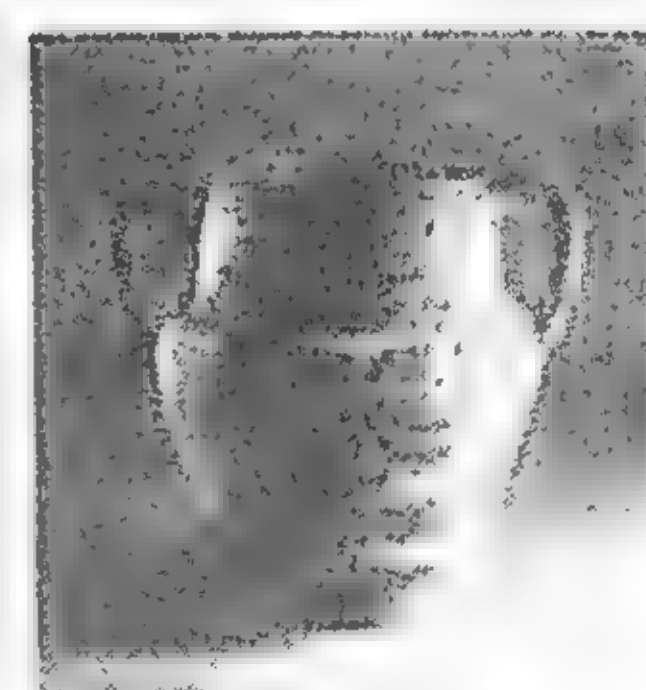


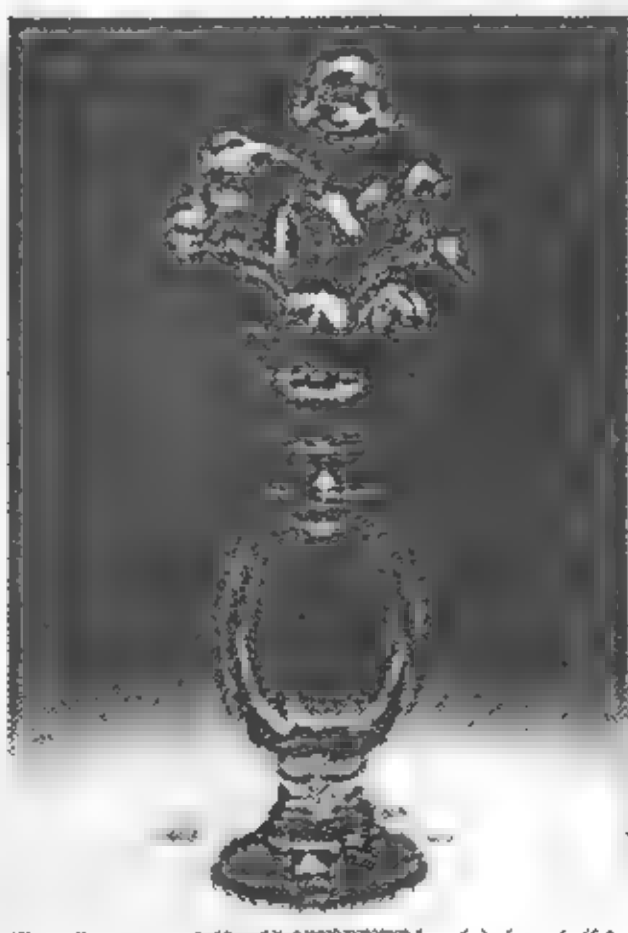
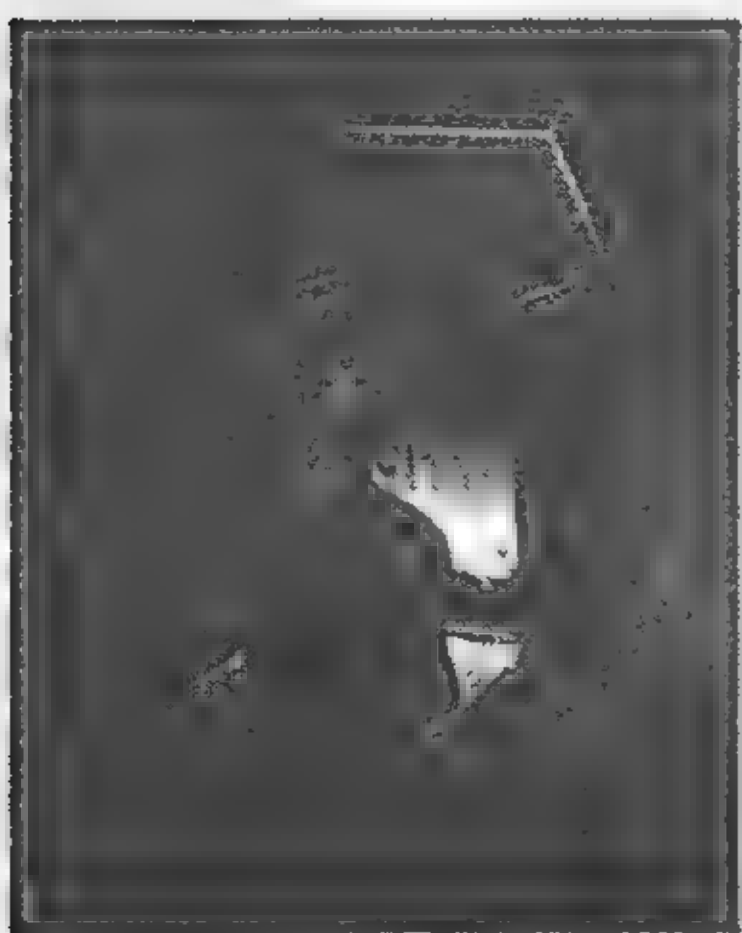
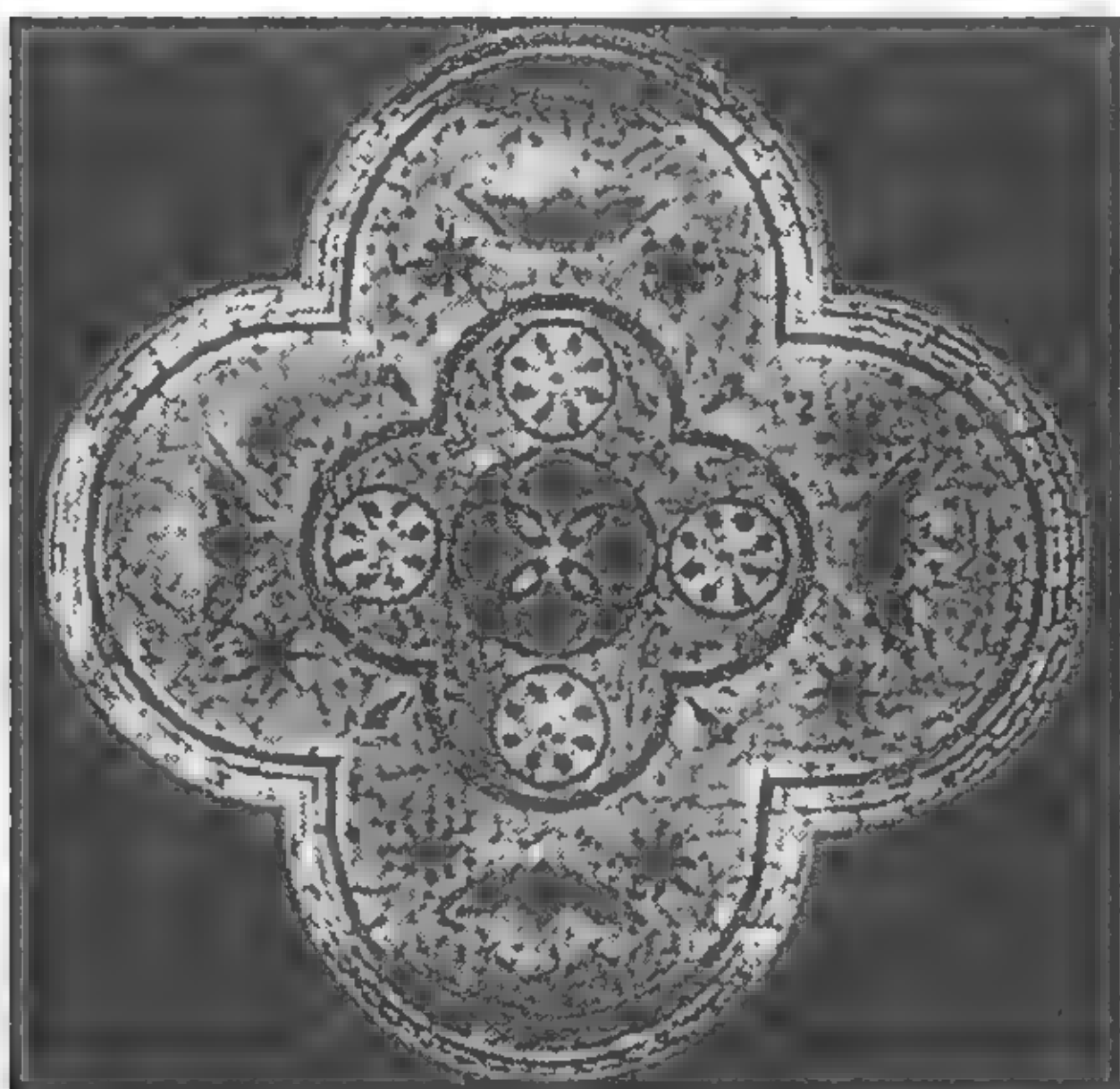
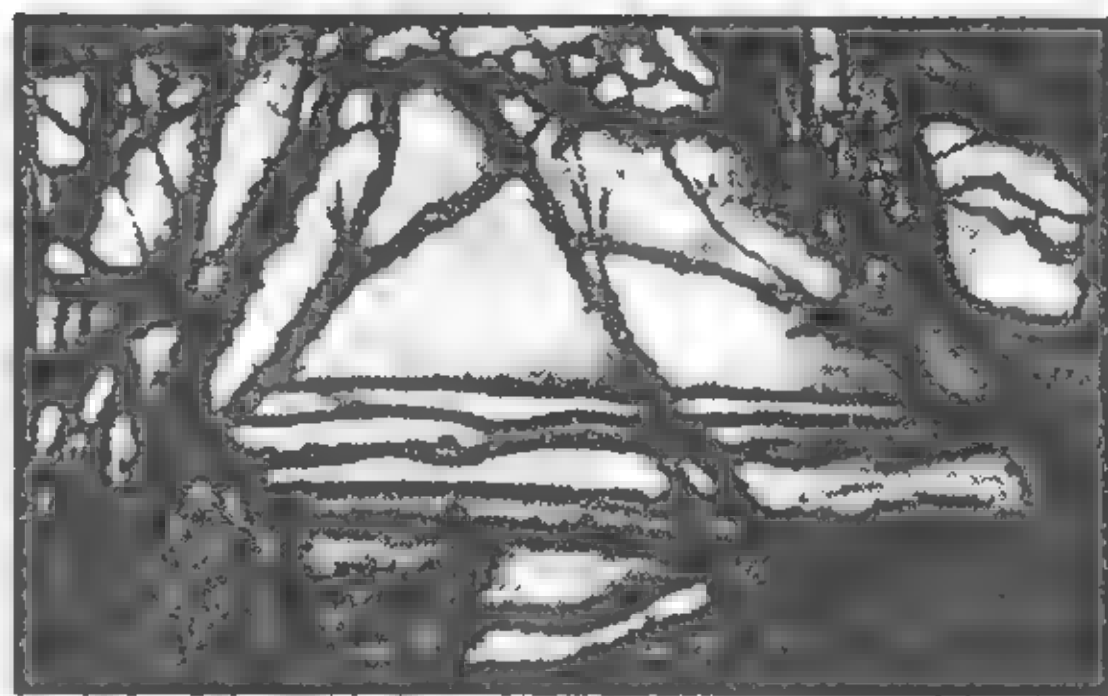
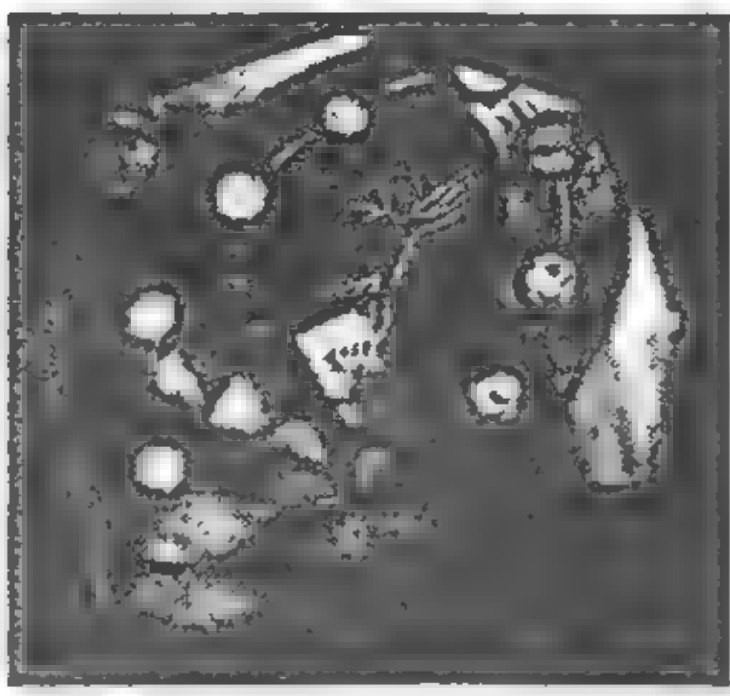
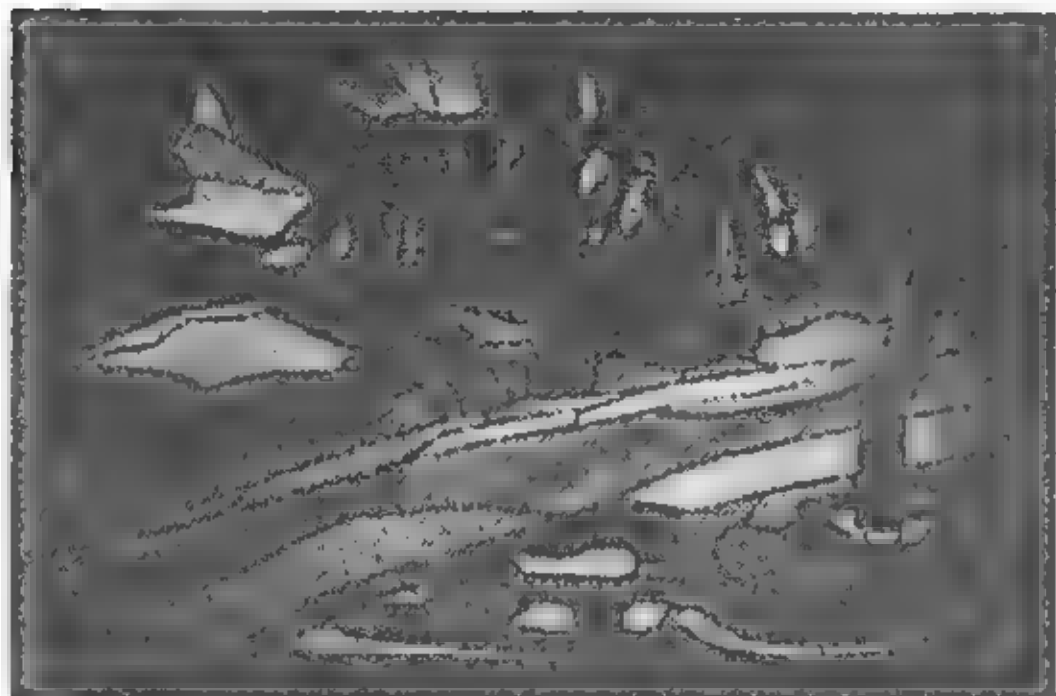


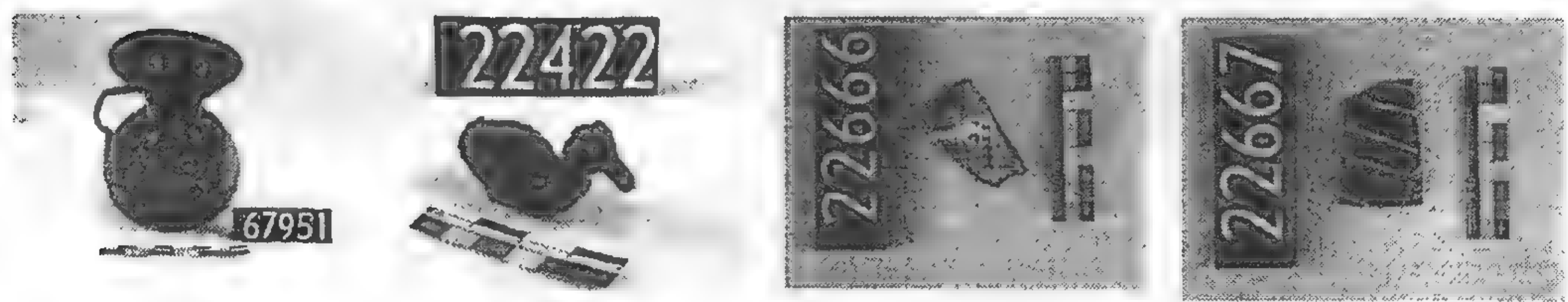
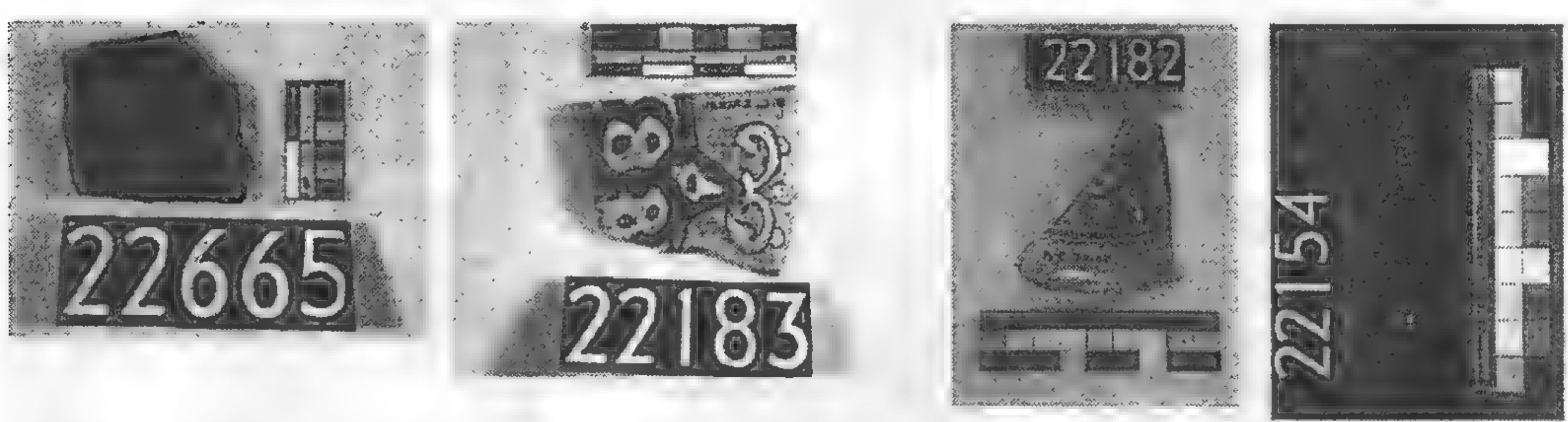




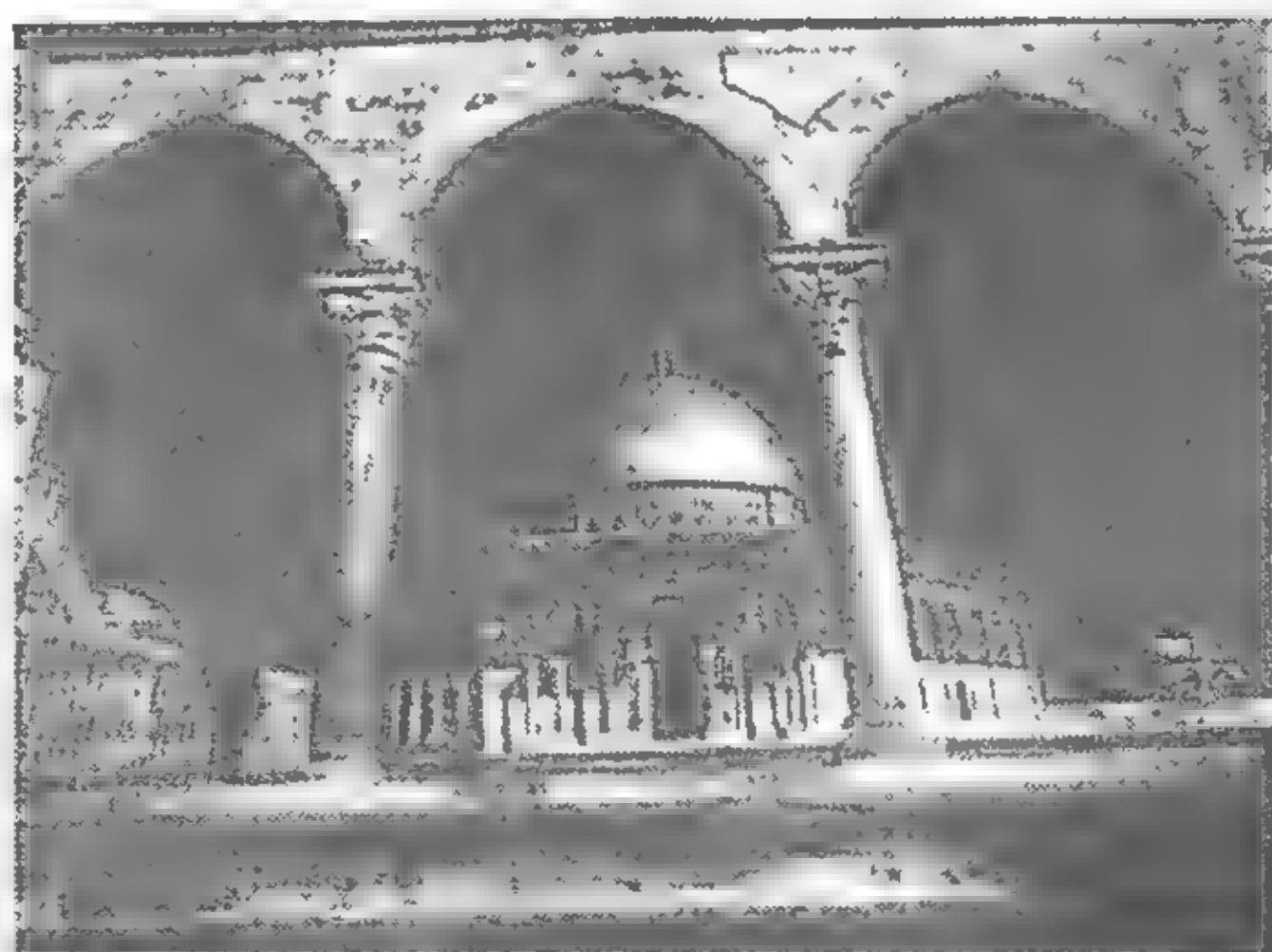
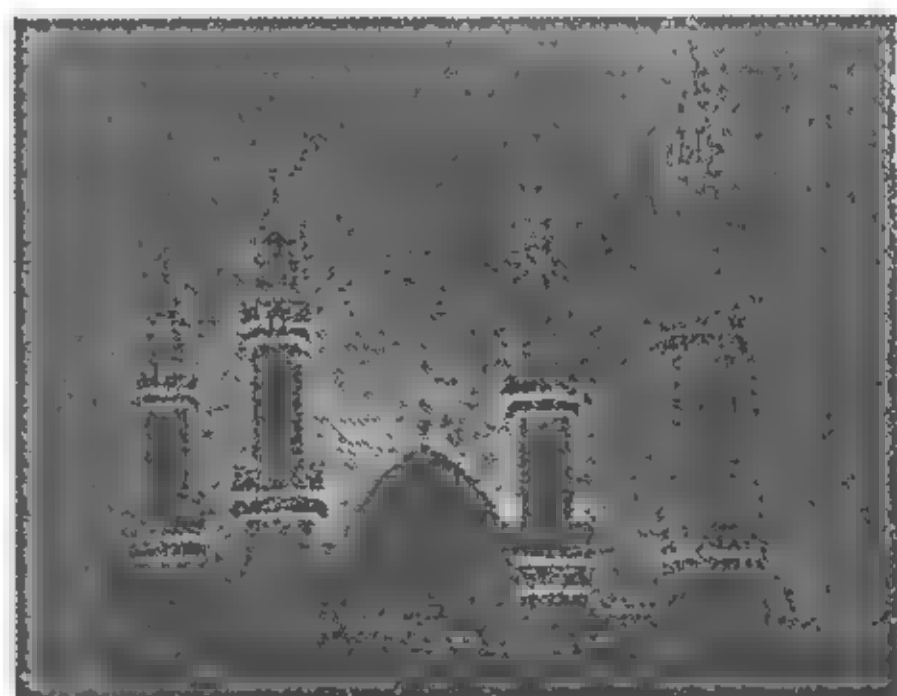
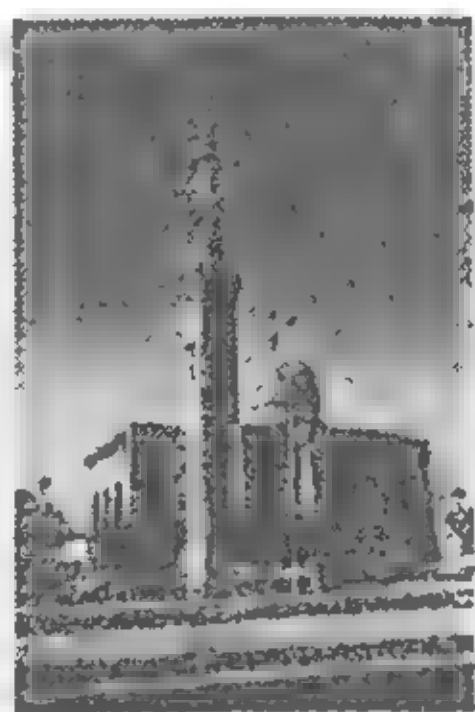
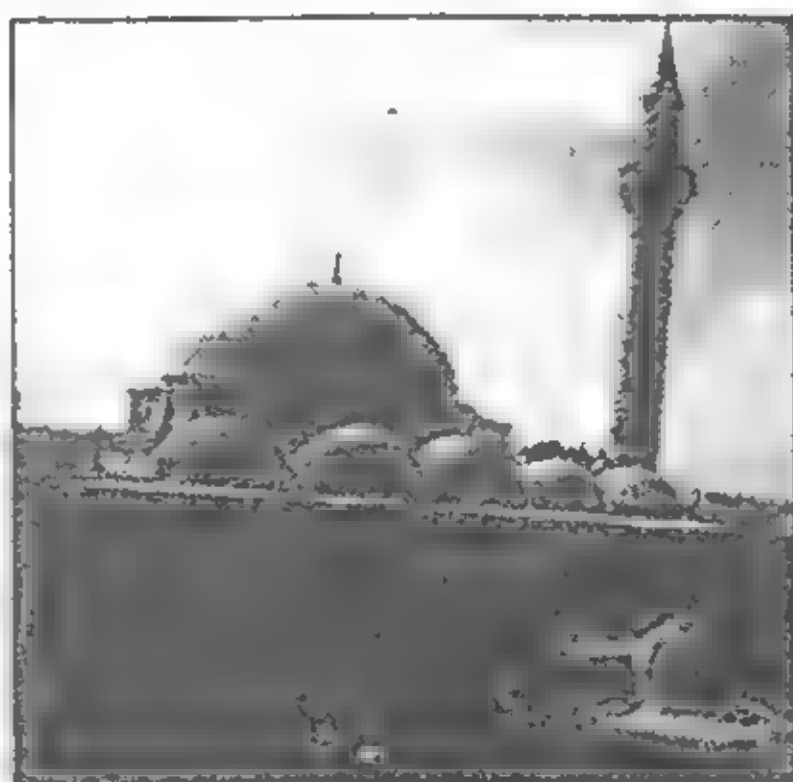
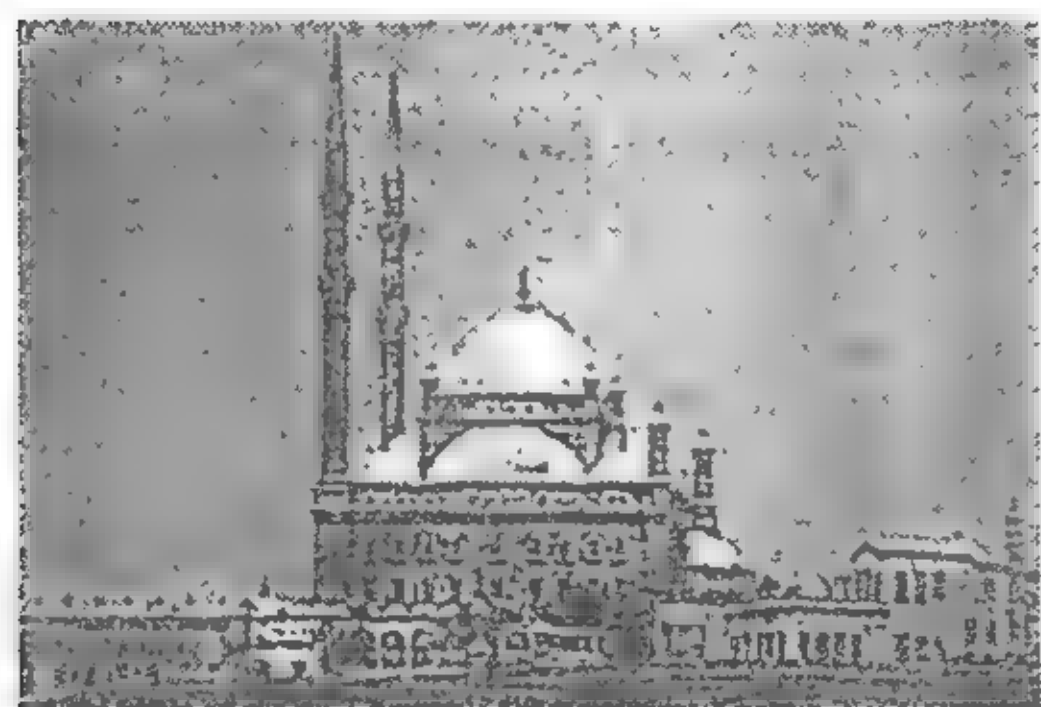
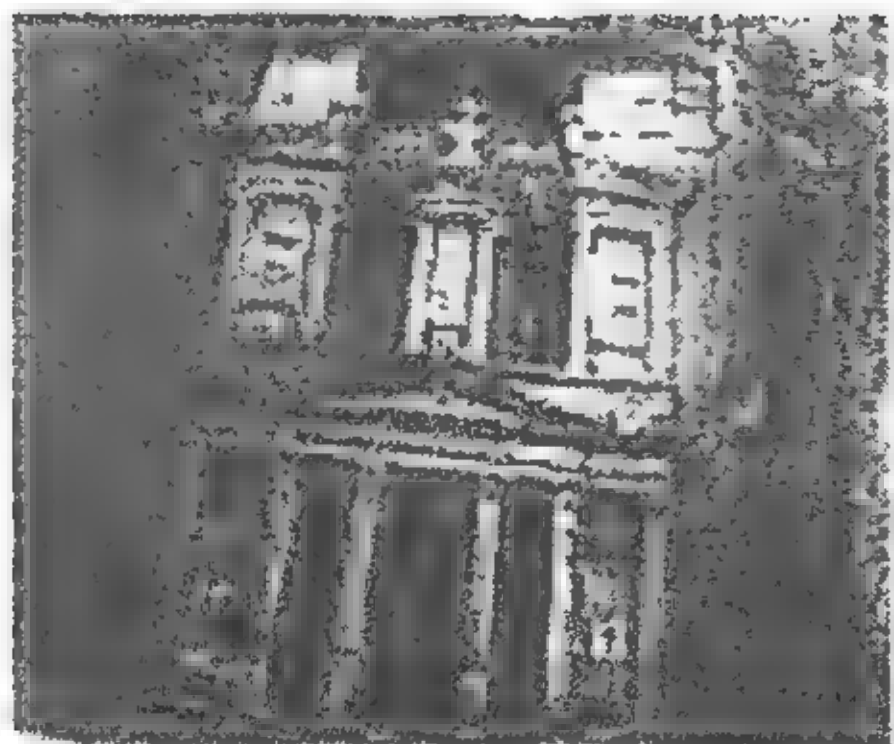


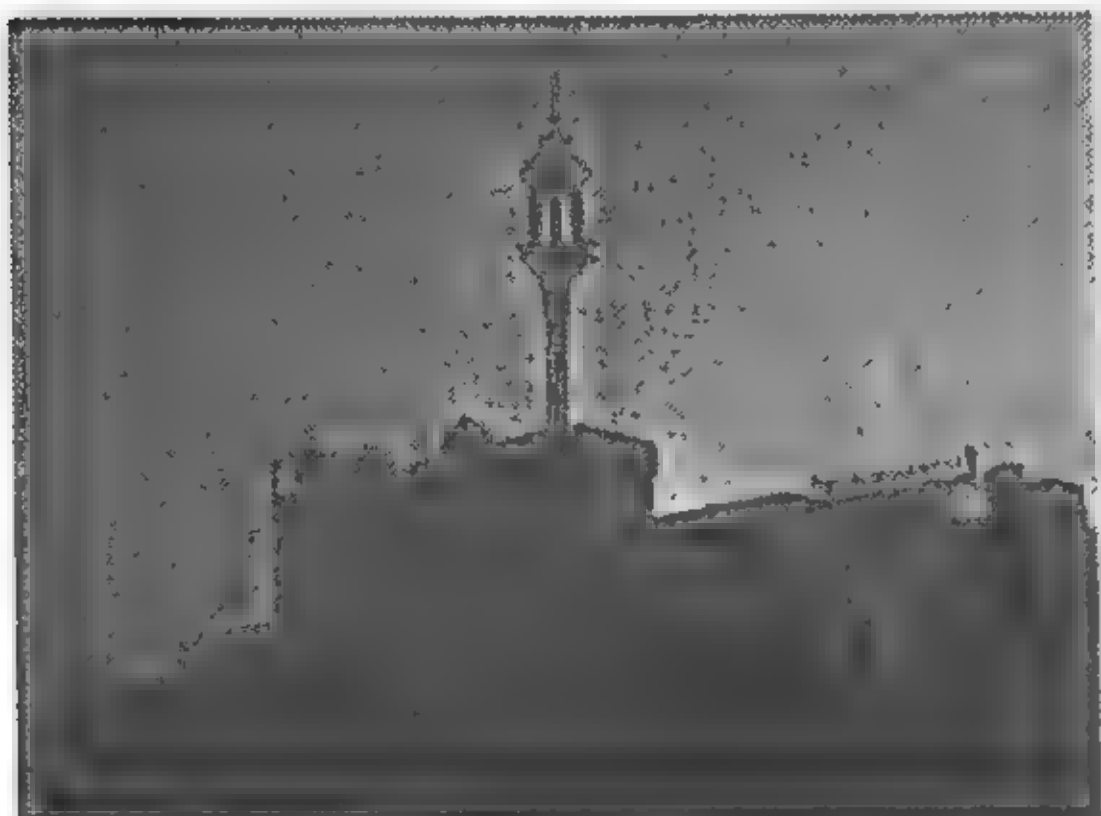
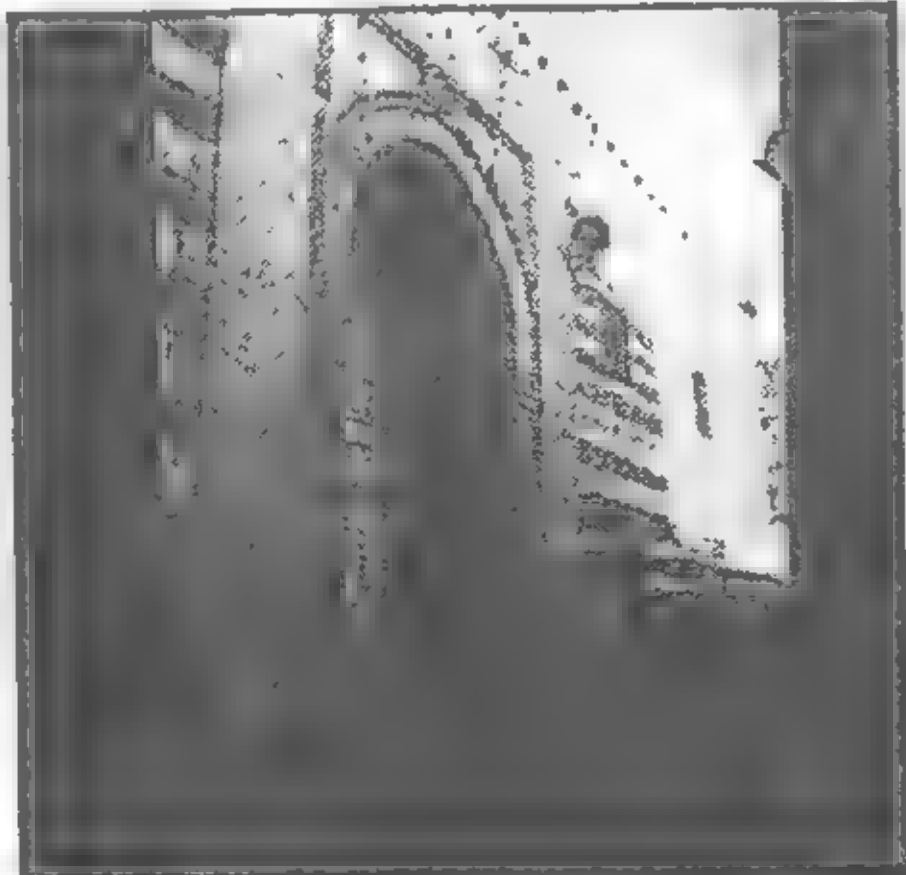


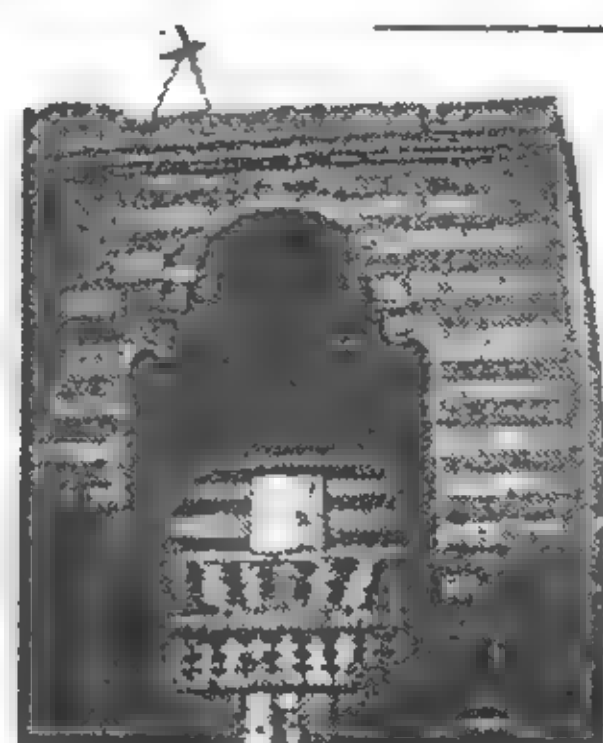
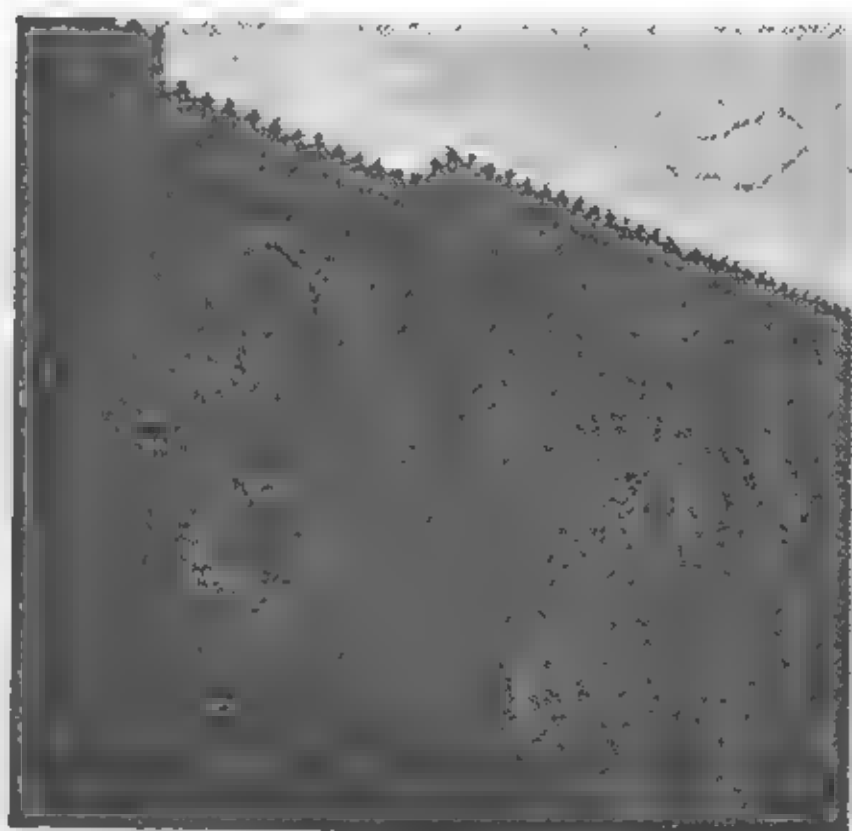
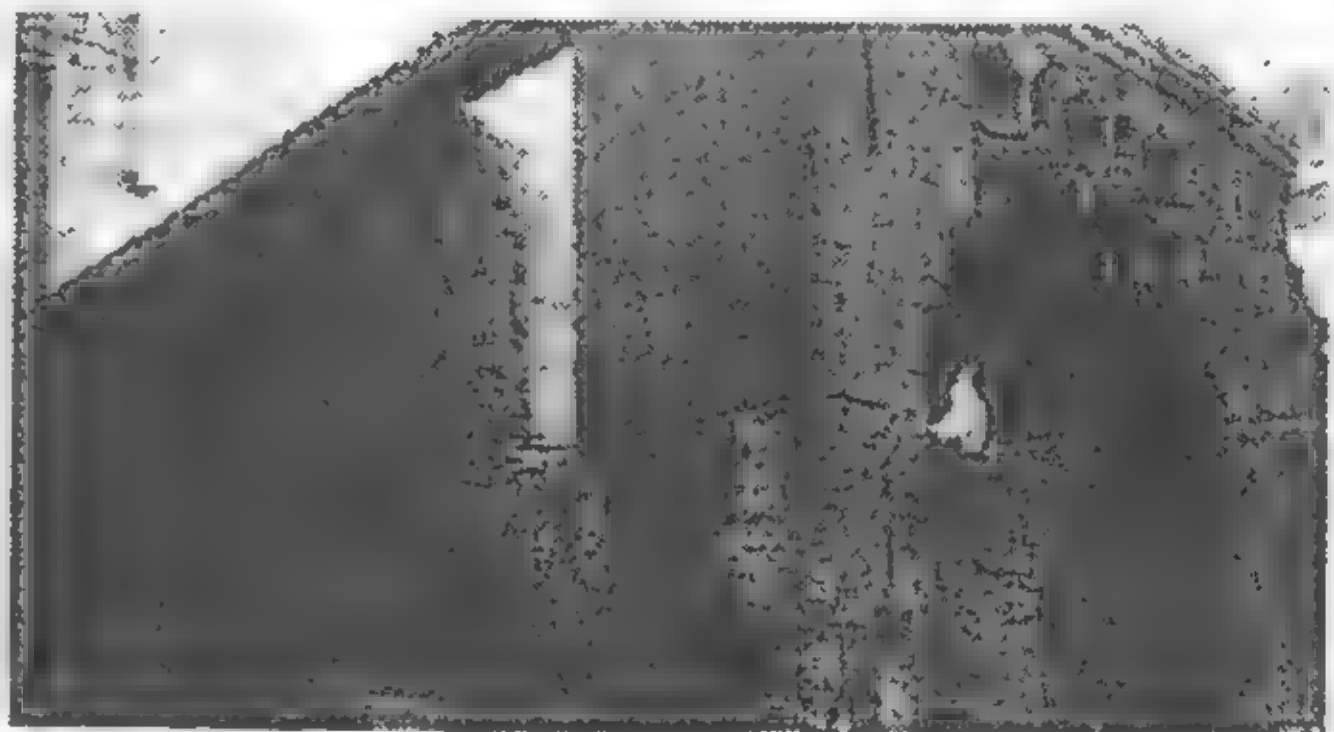
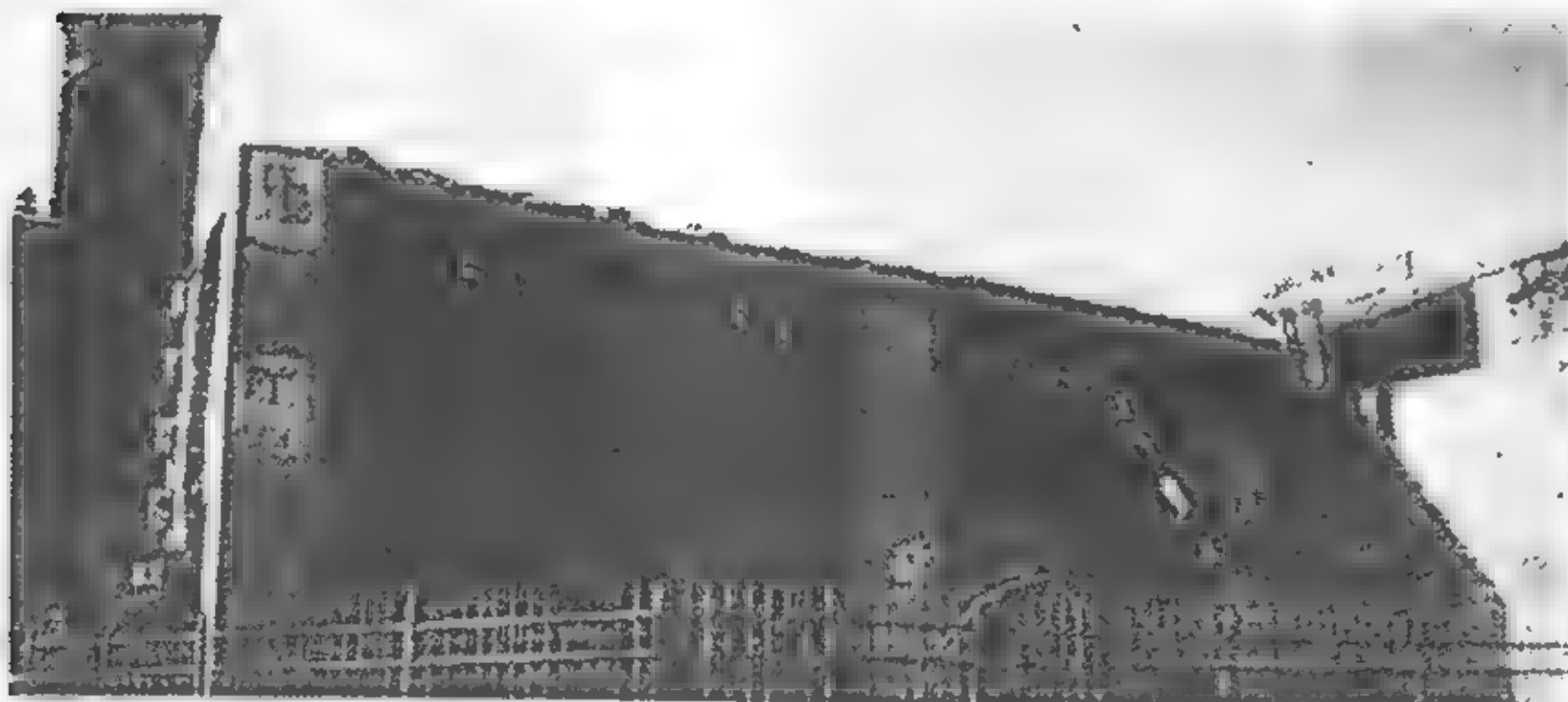
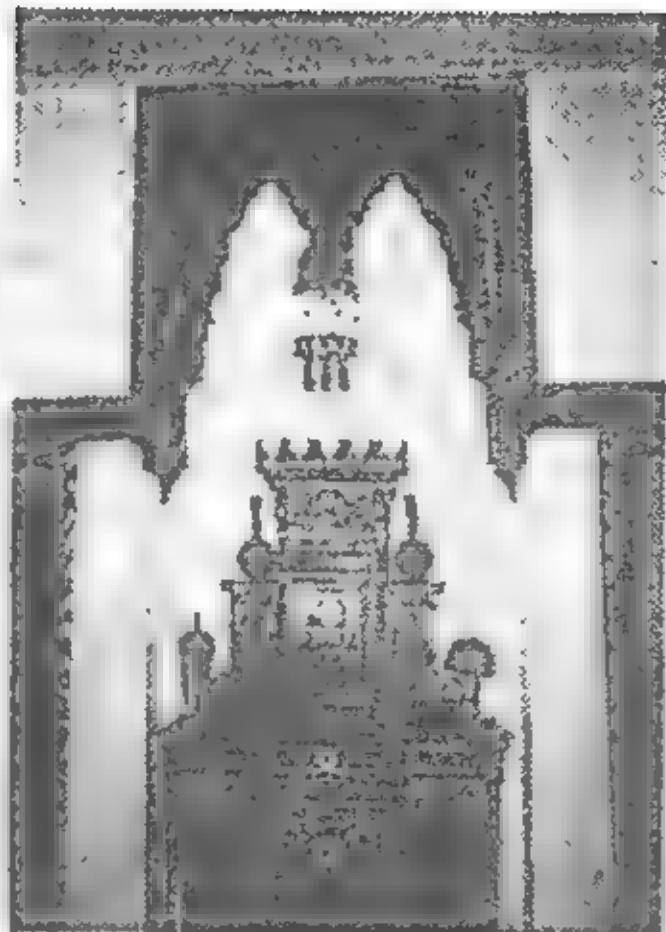
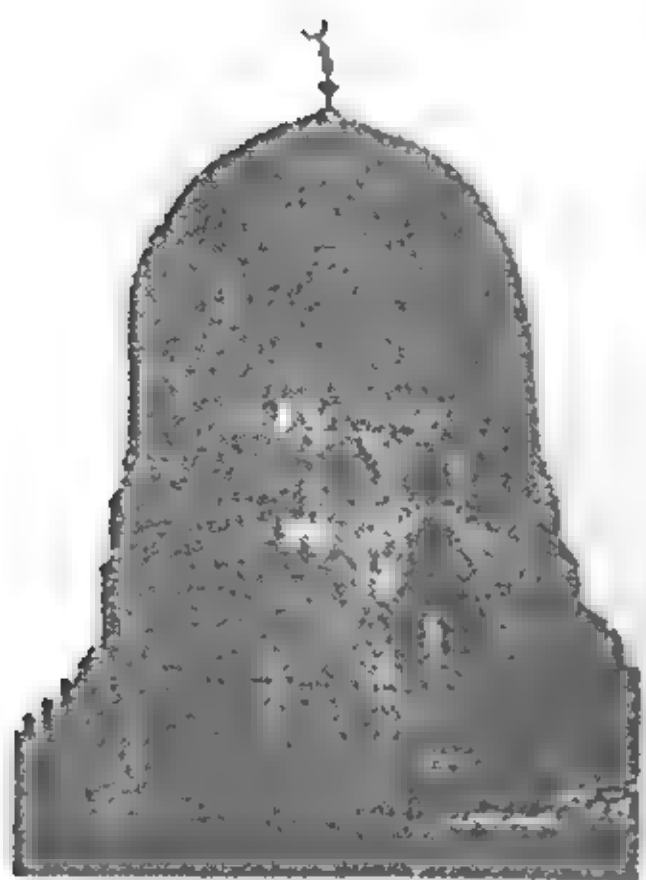


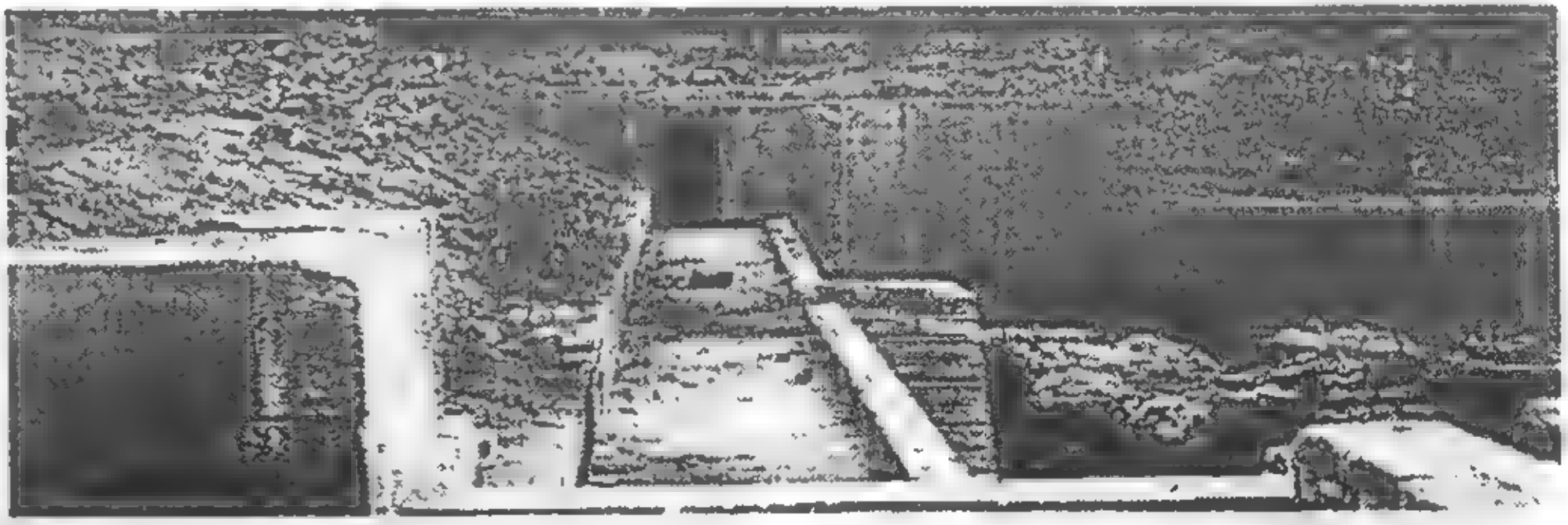
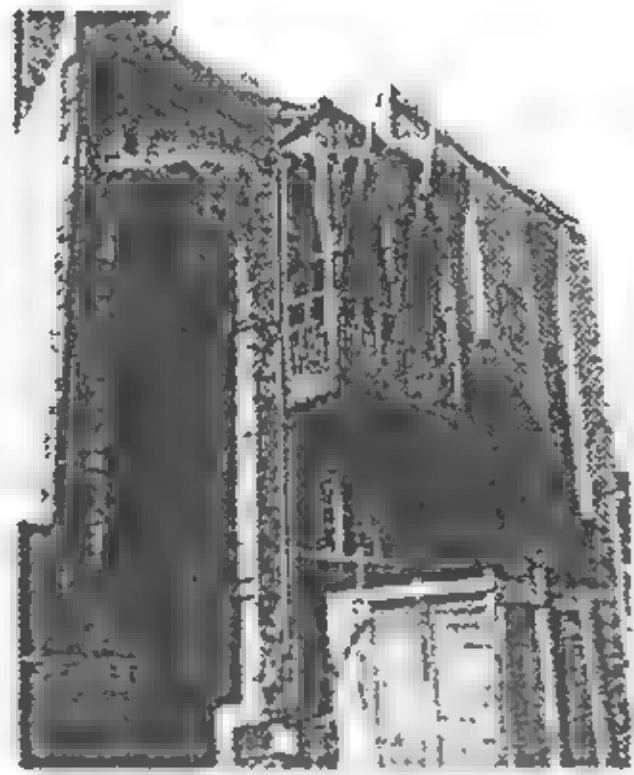
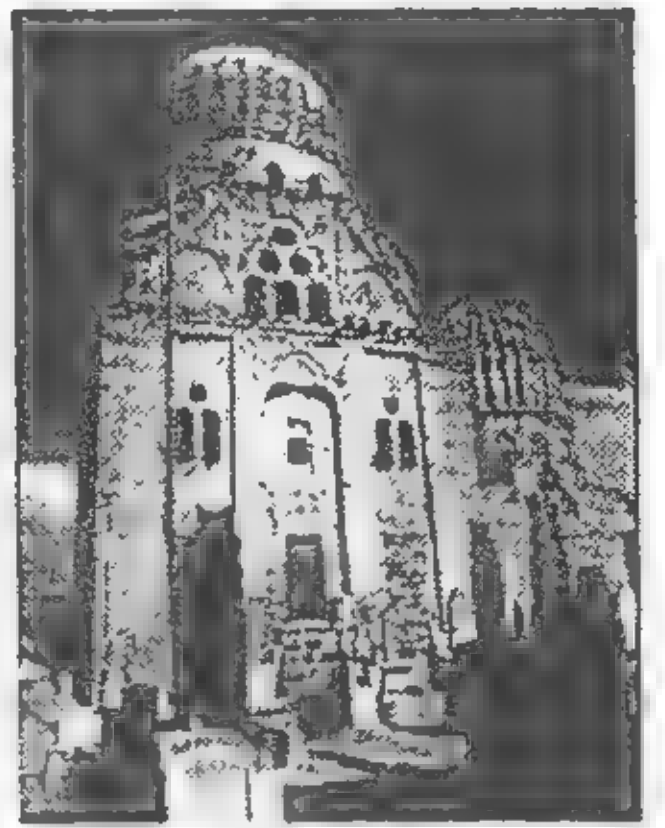
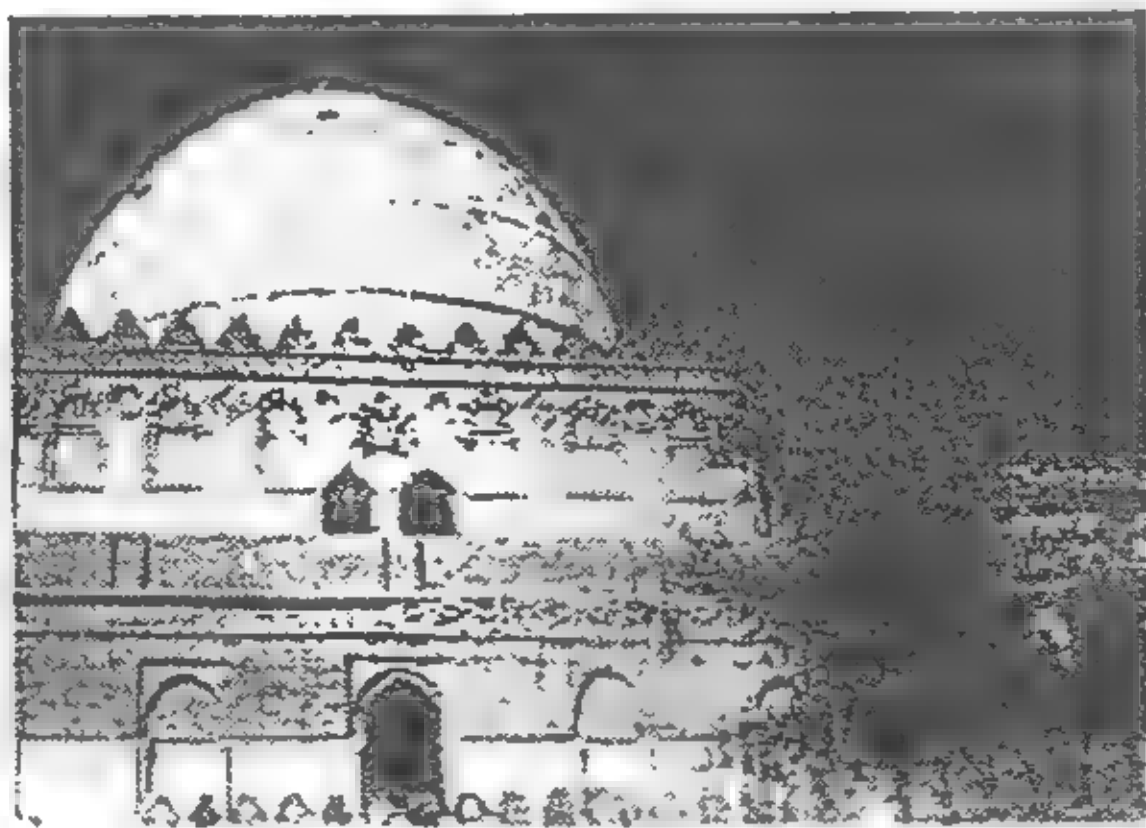


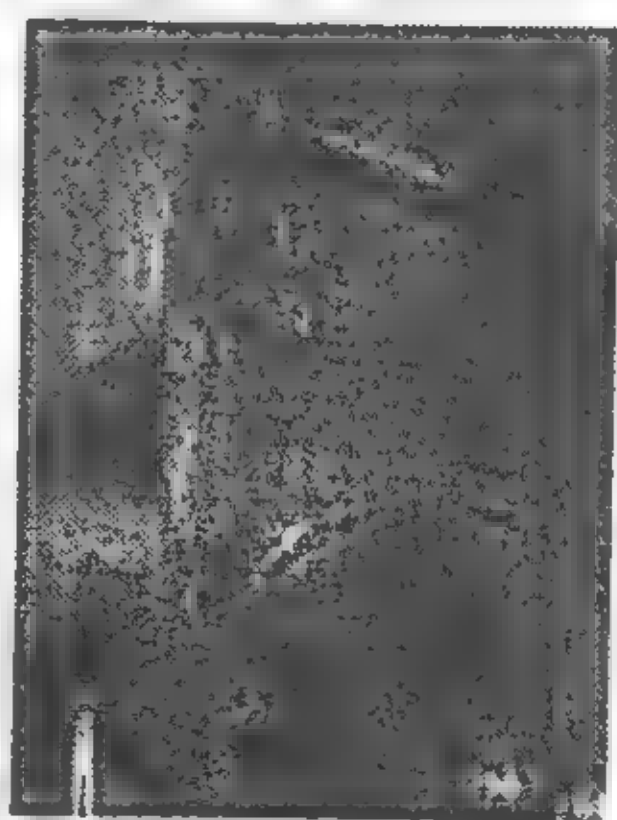
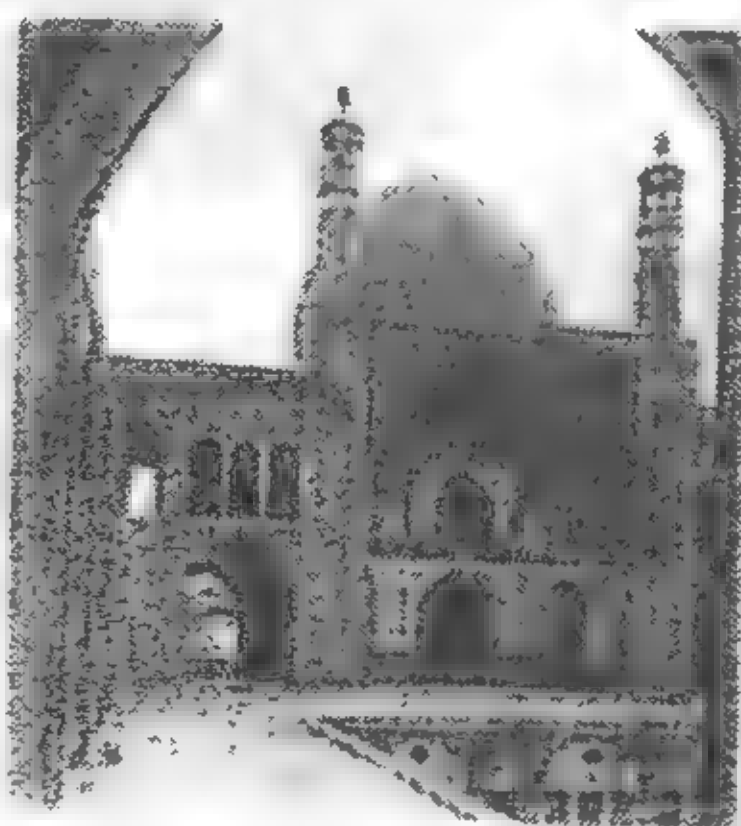
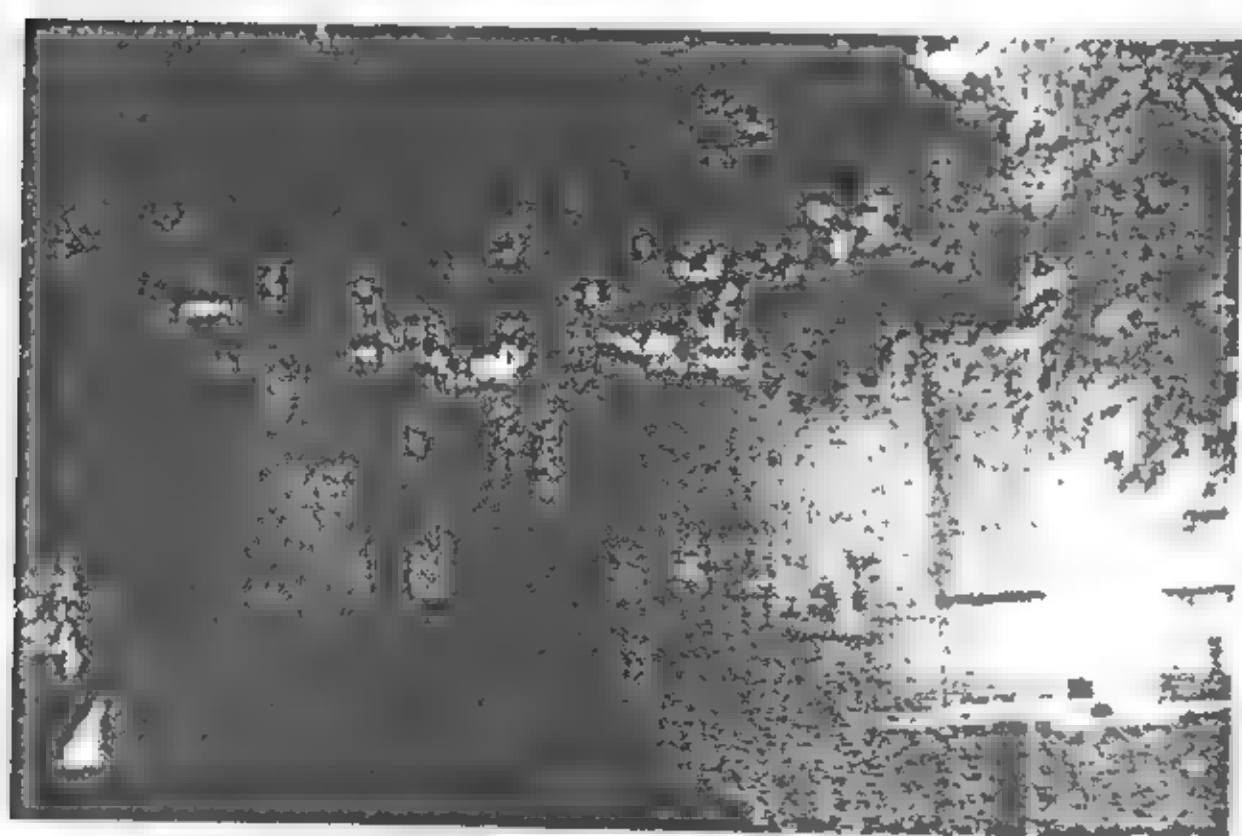
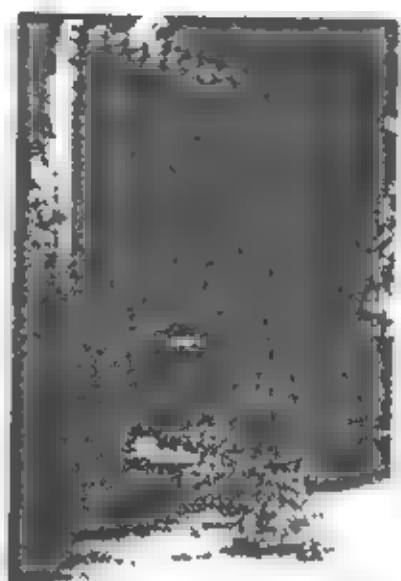
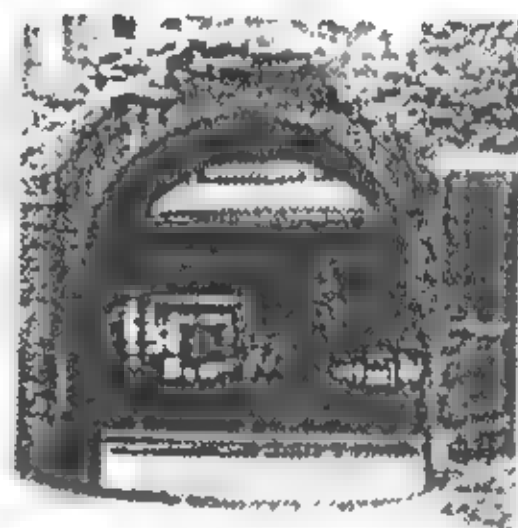
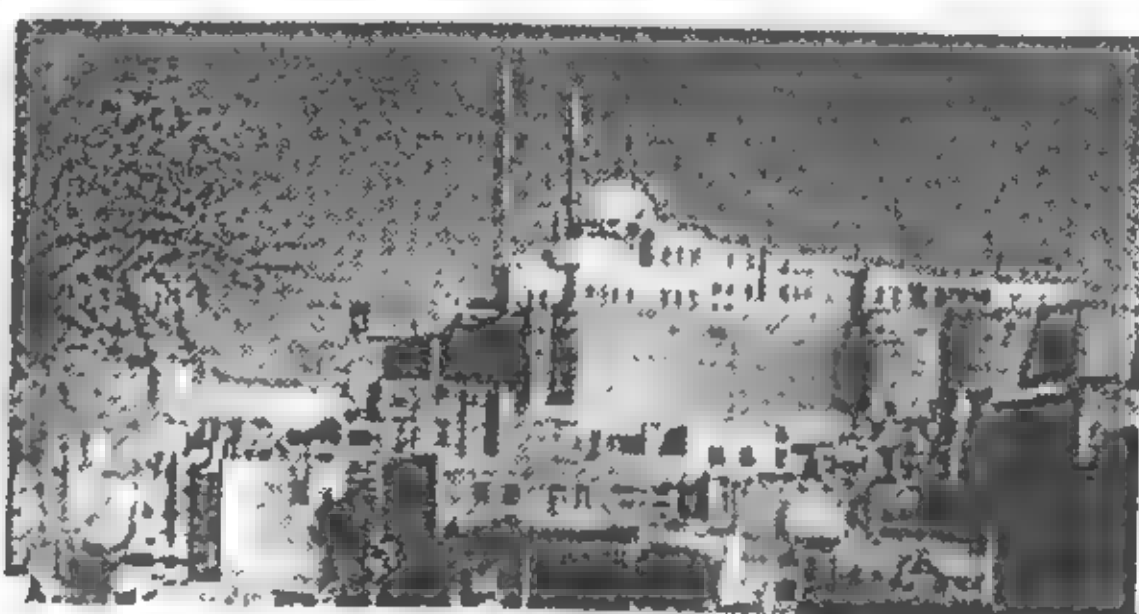
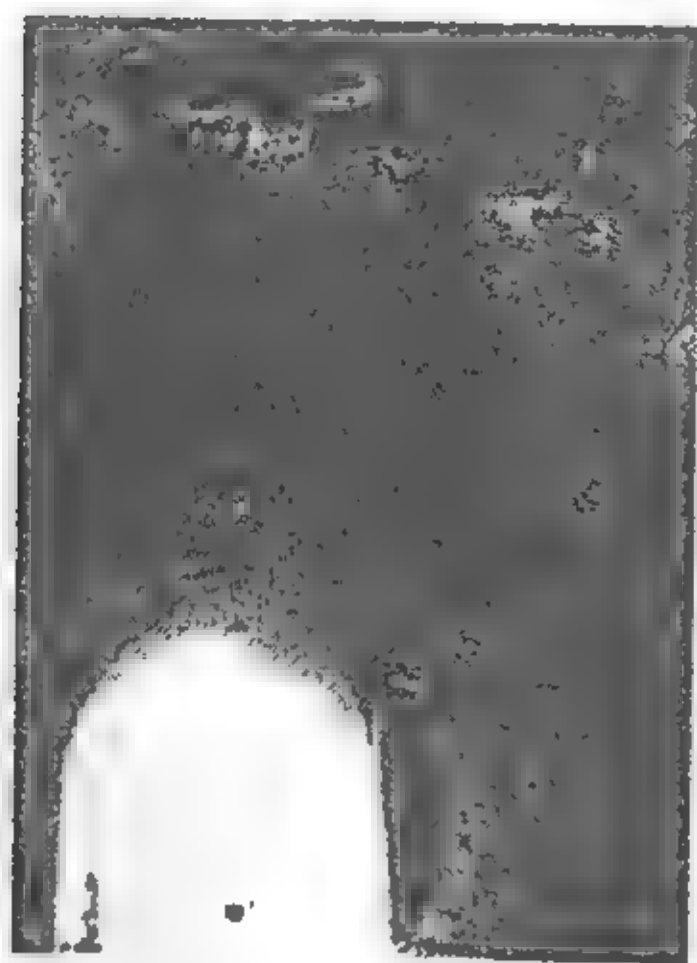
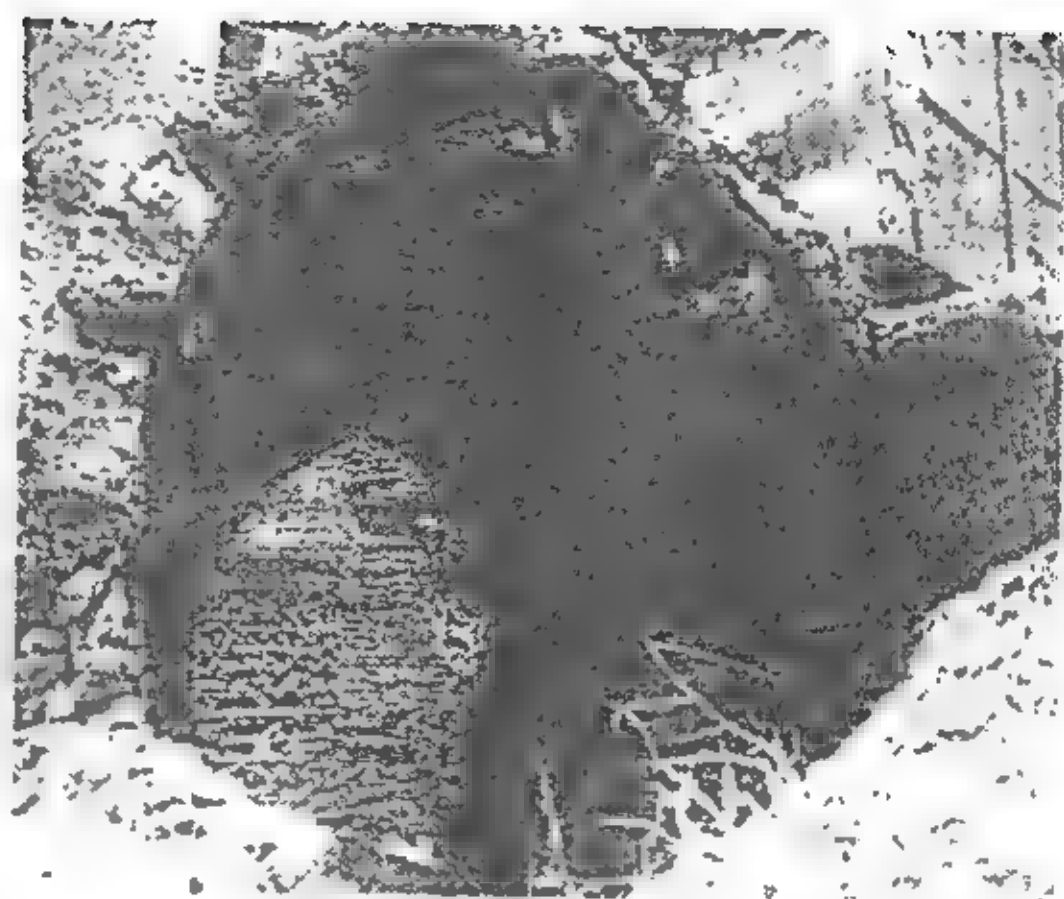
العارة الإسلامية

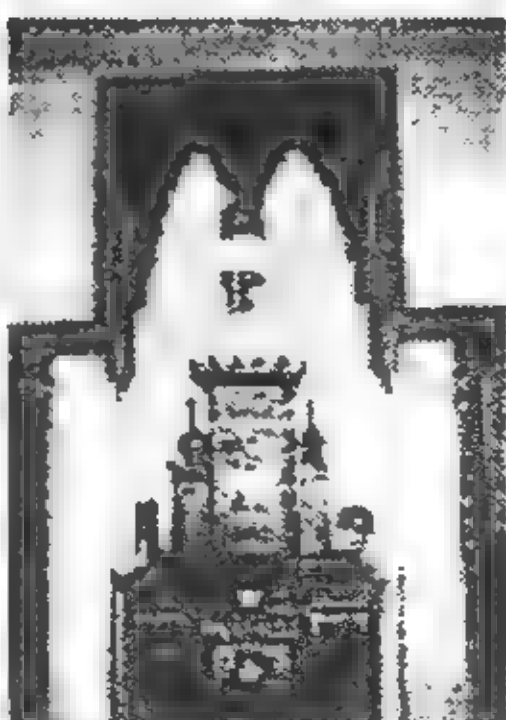
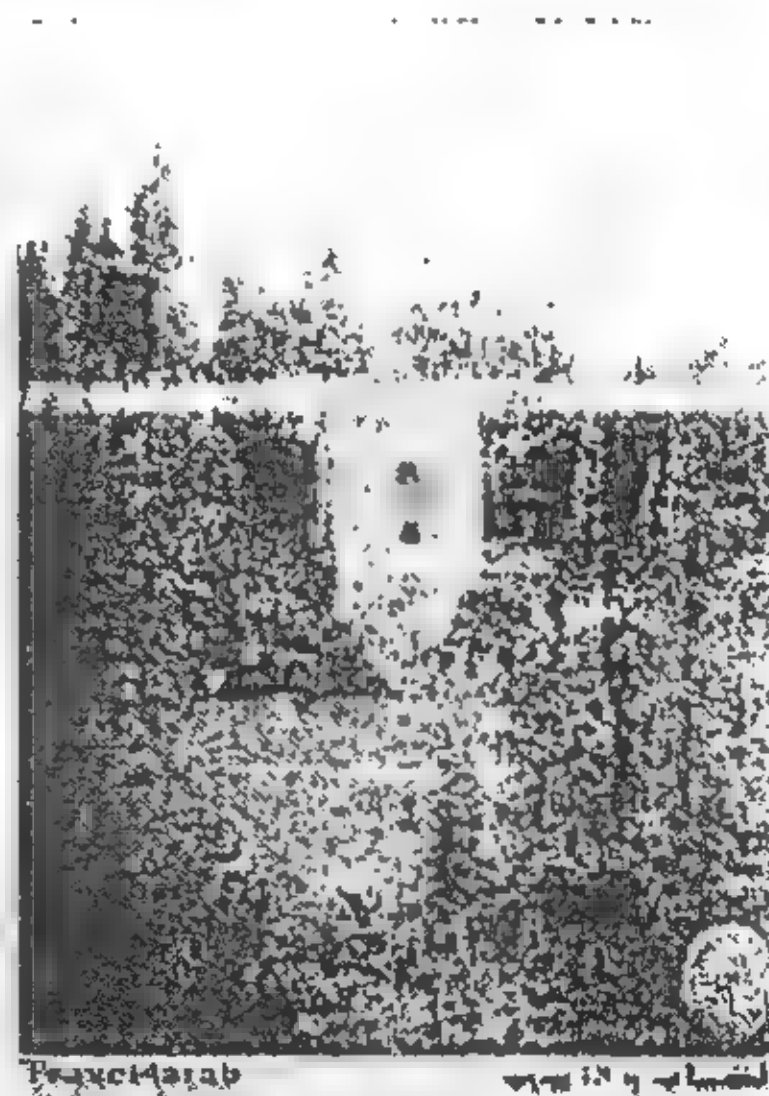
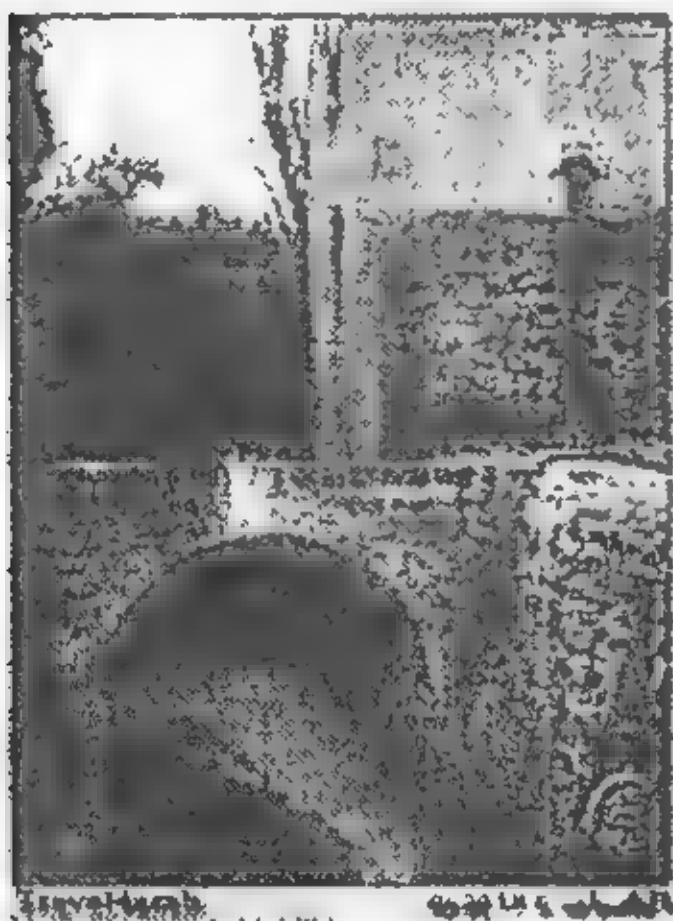
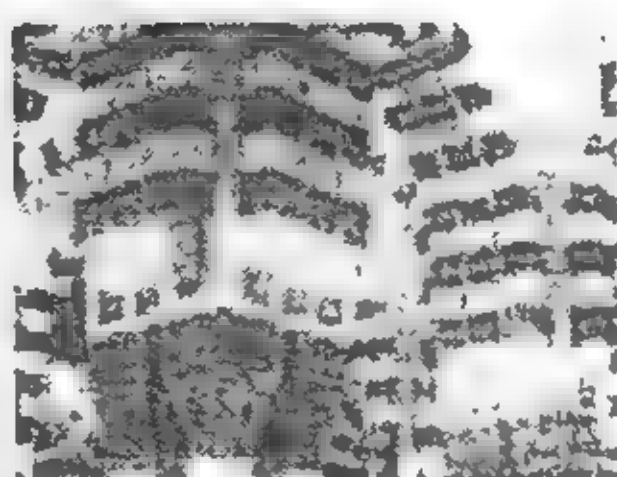
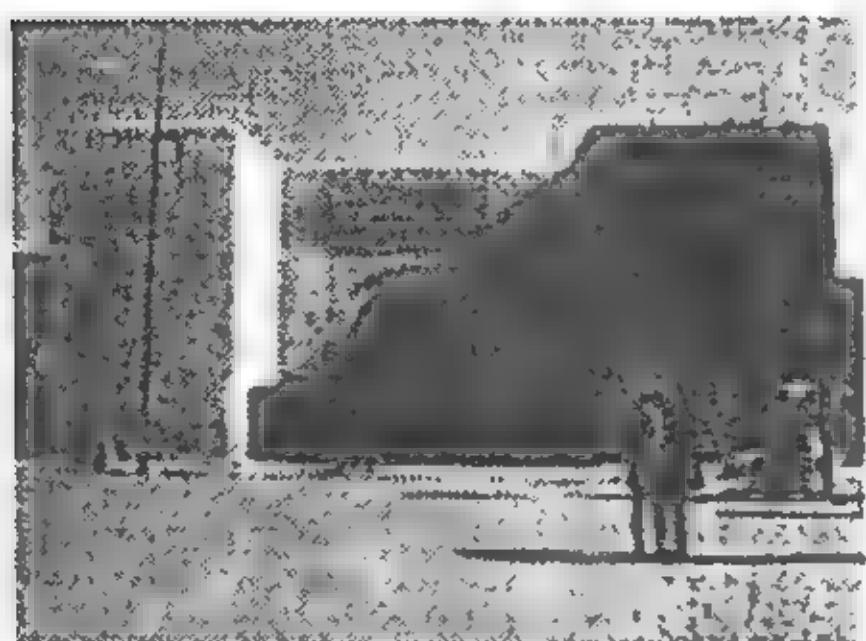
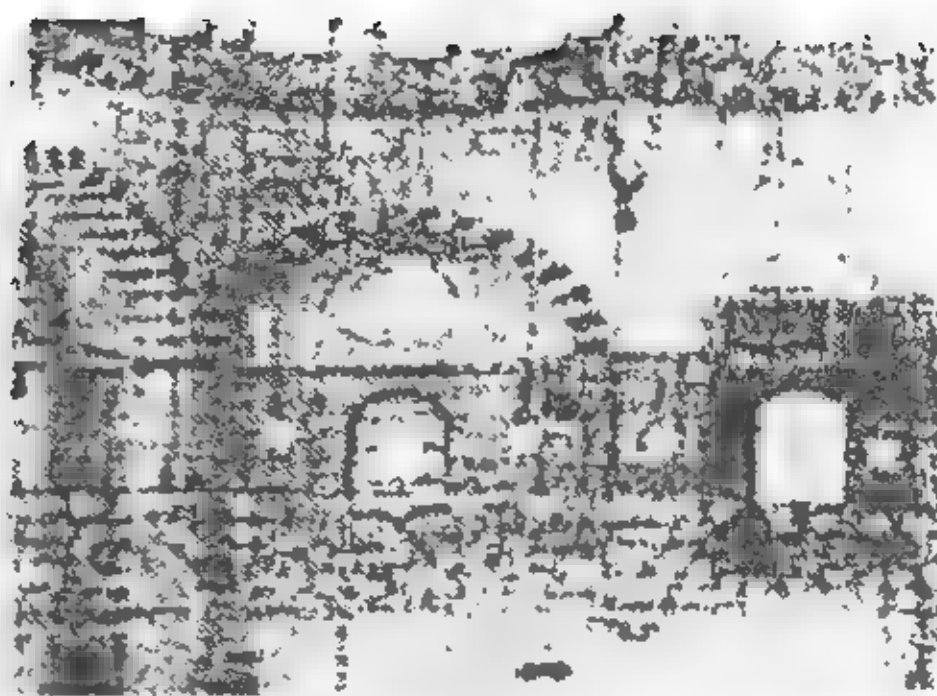
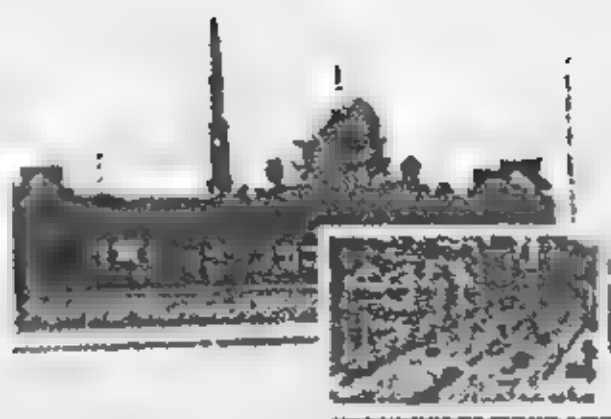


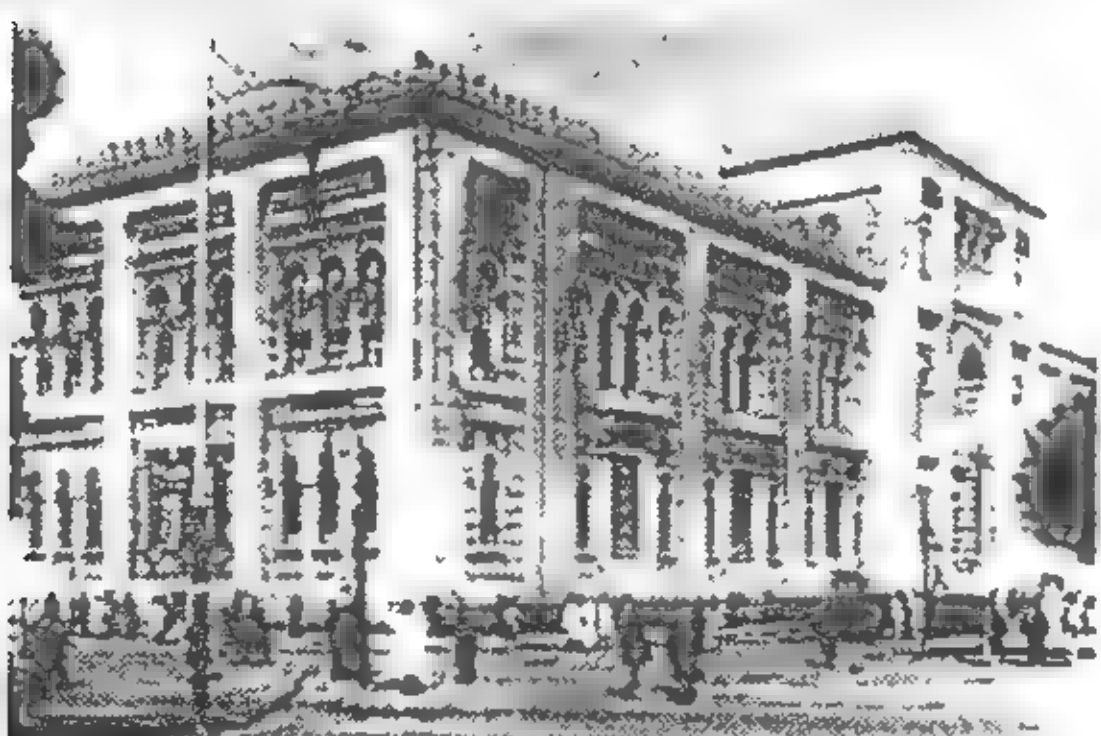
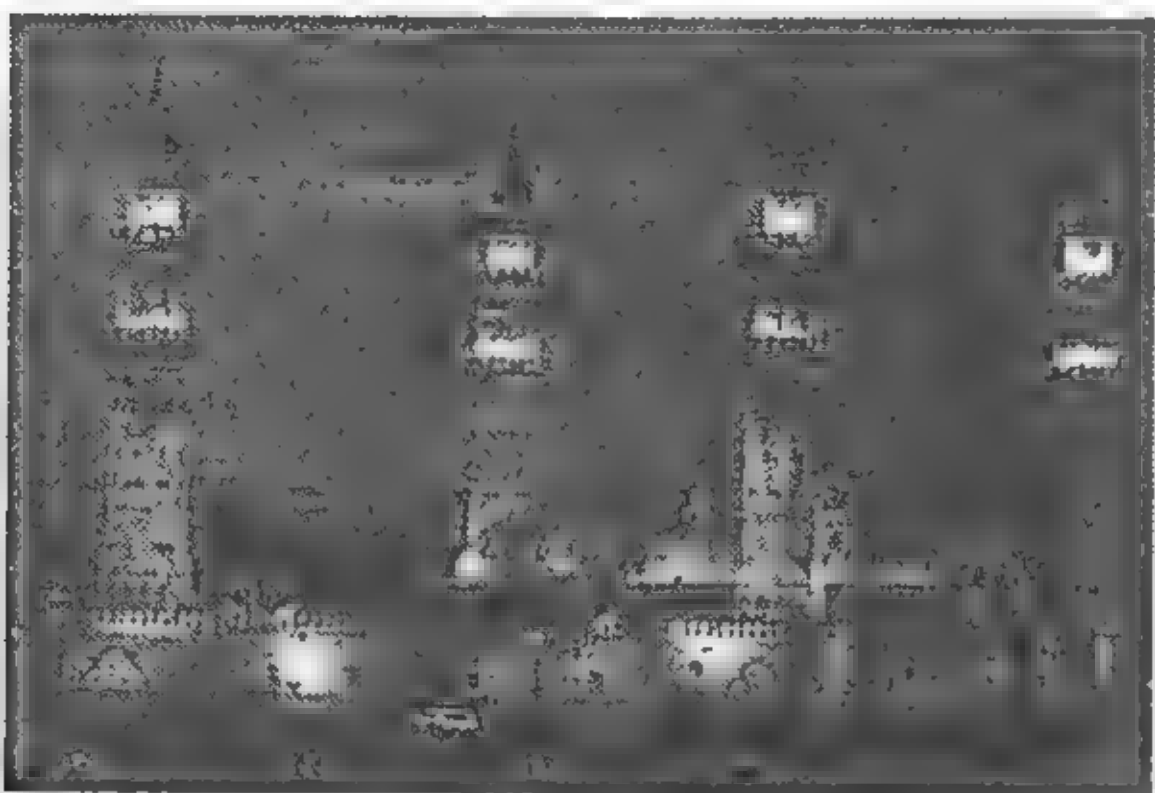
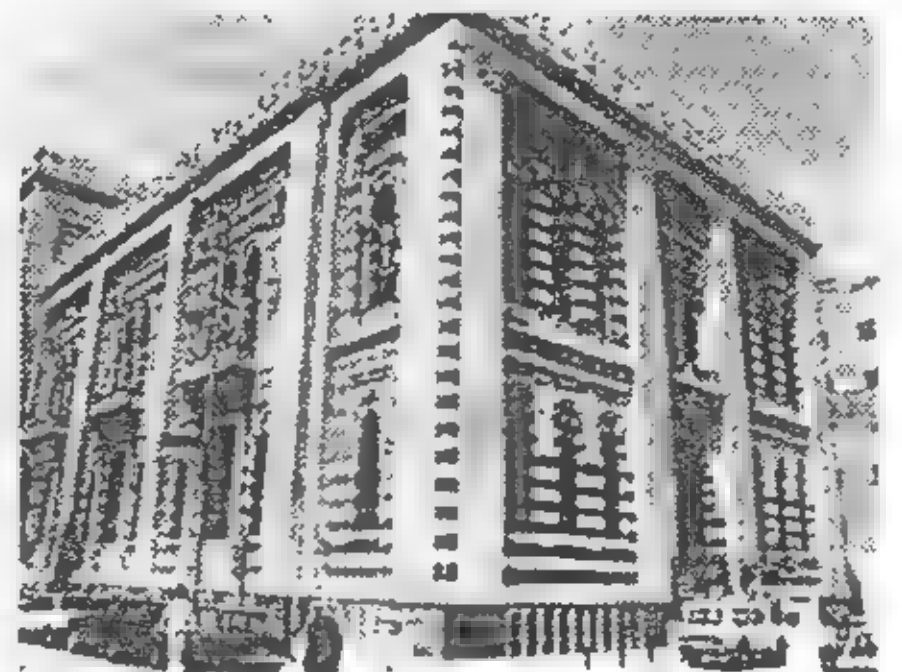
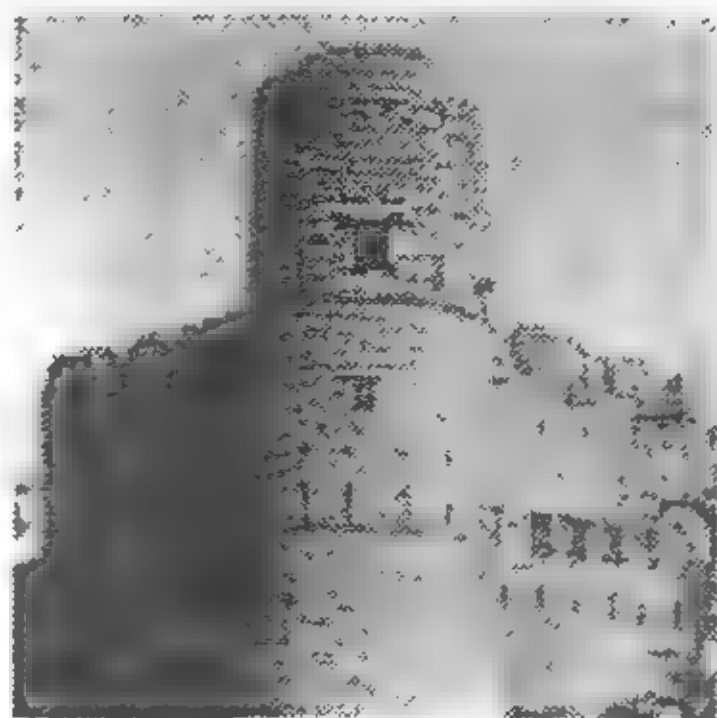
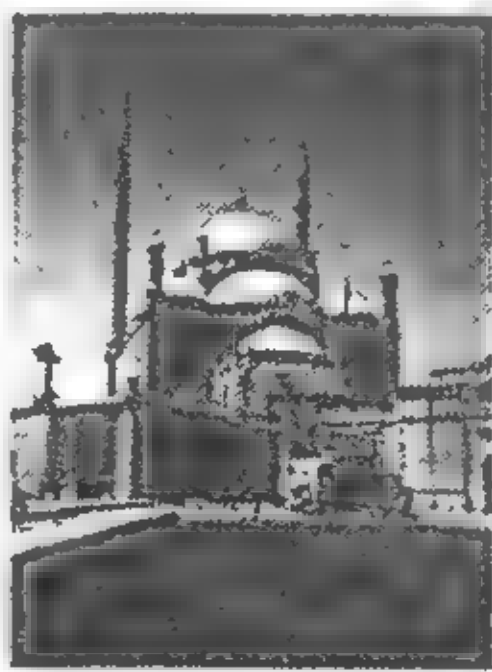


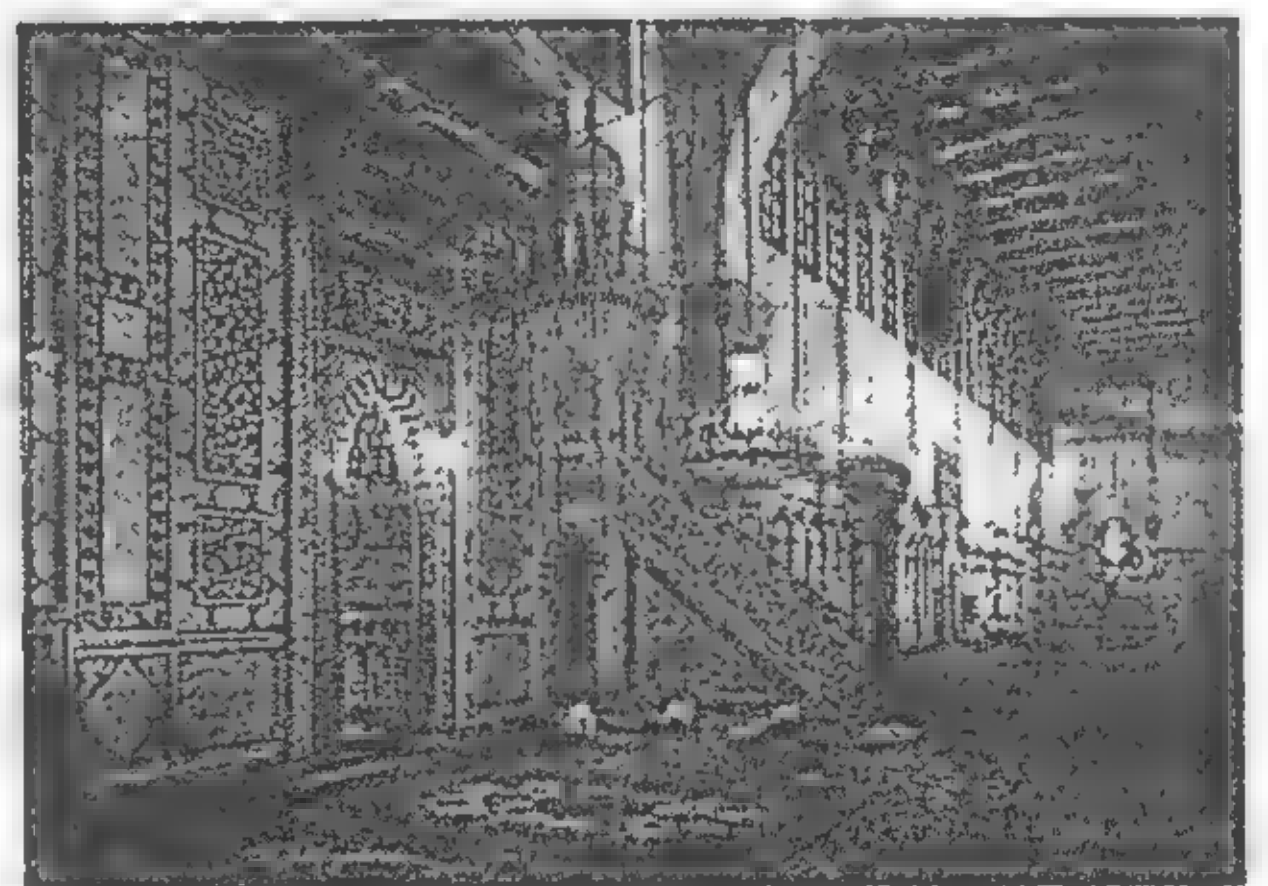
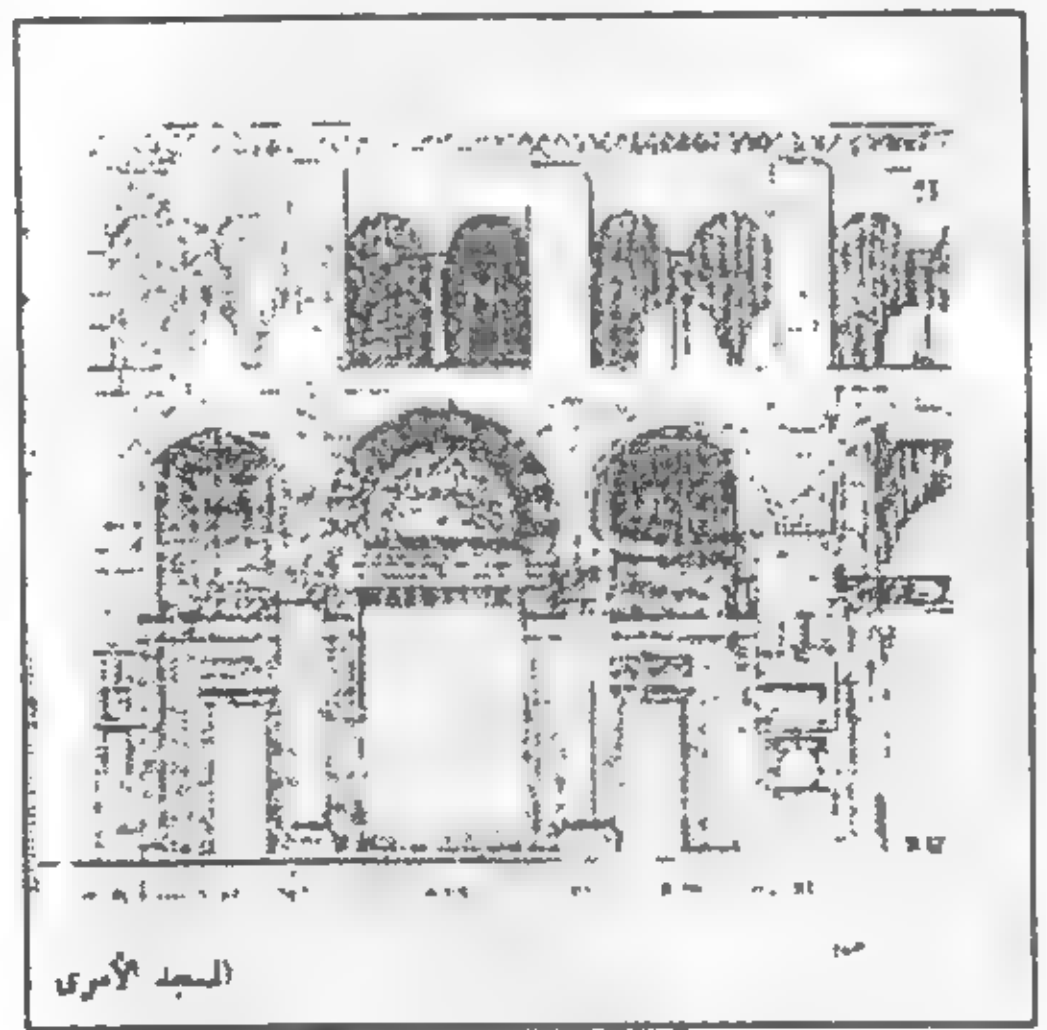
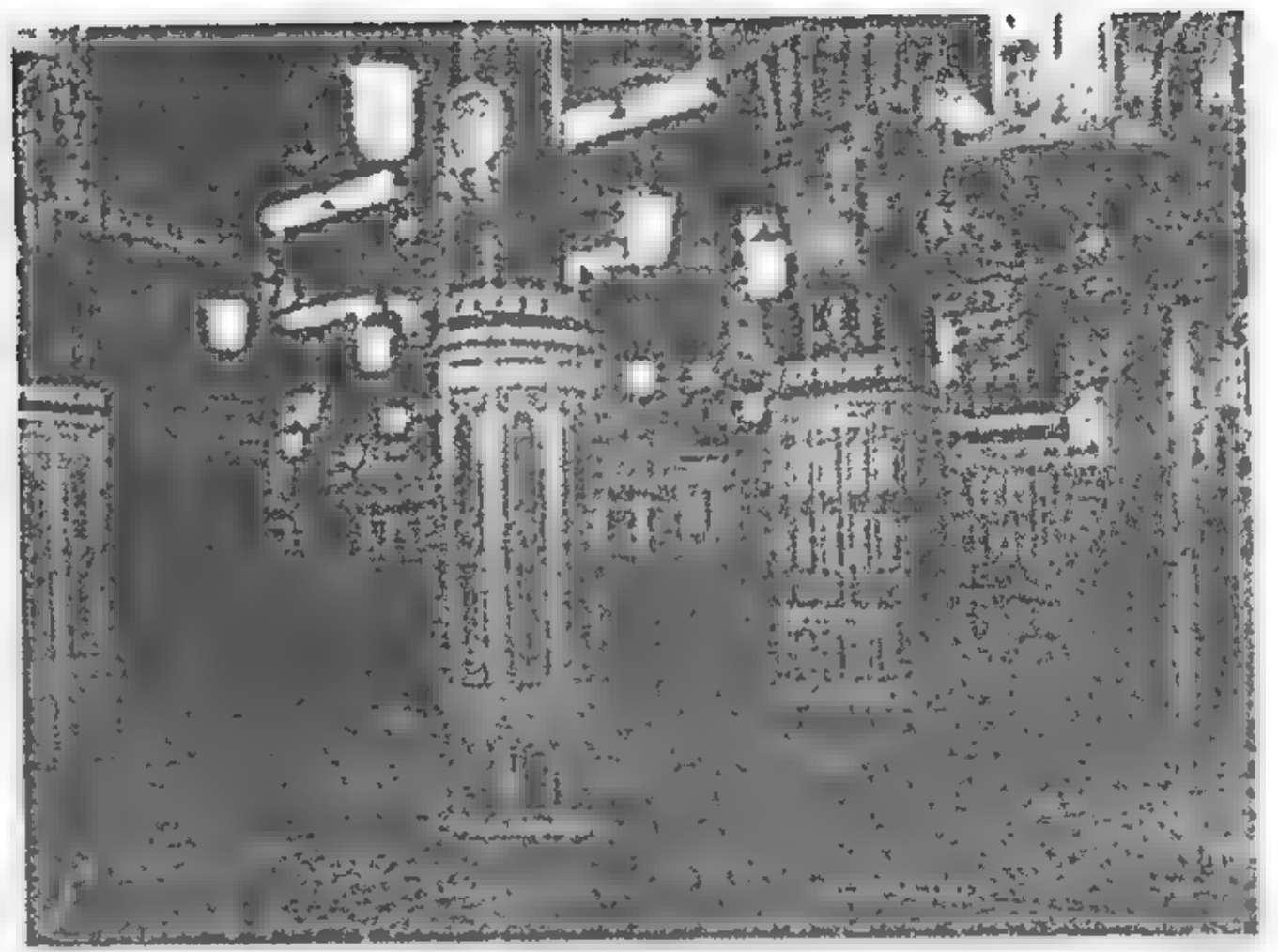




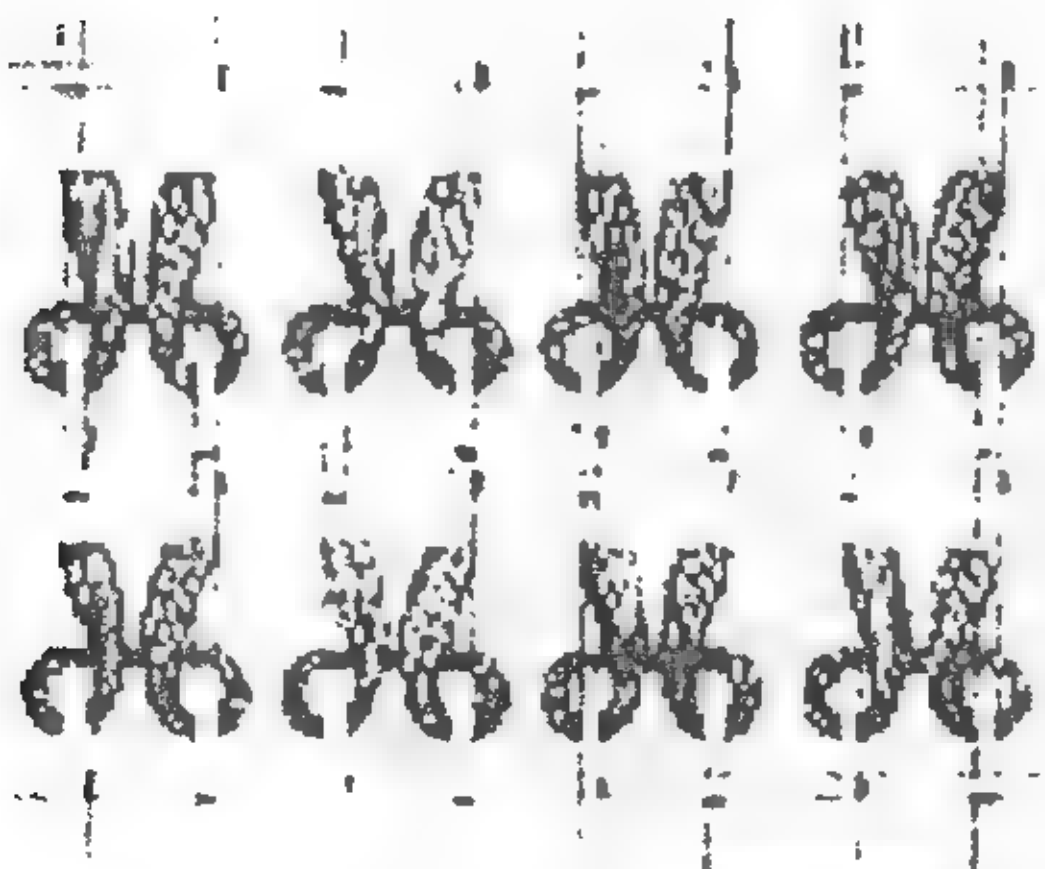
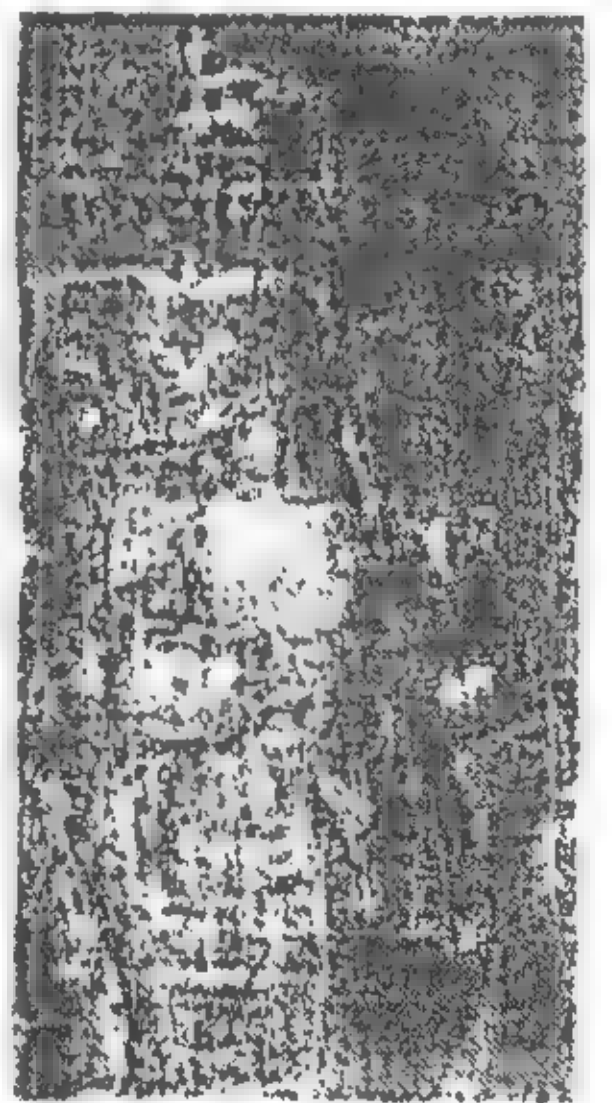
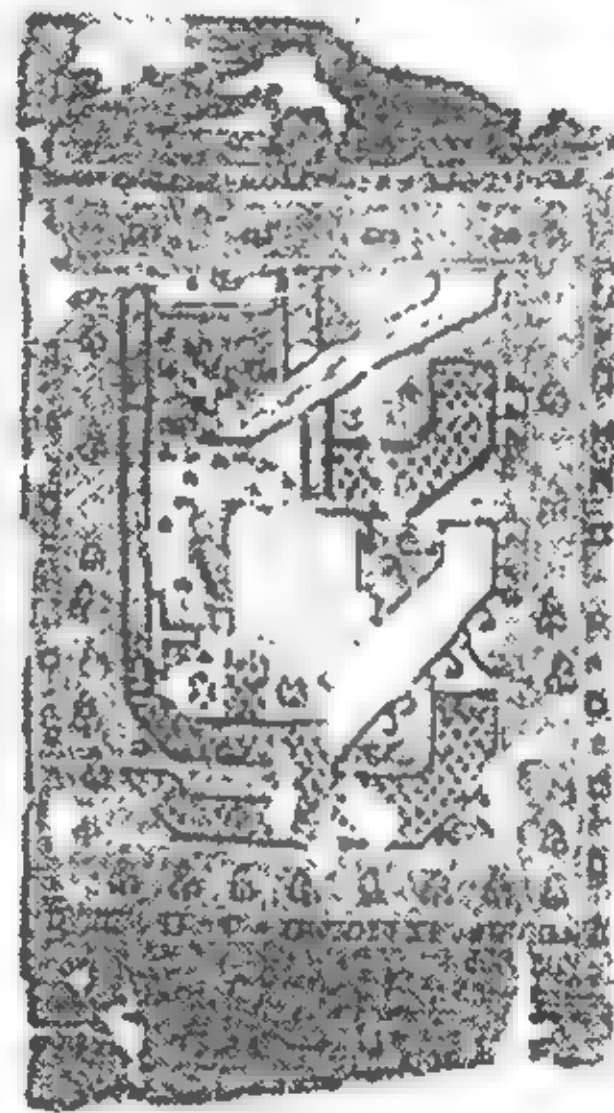
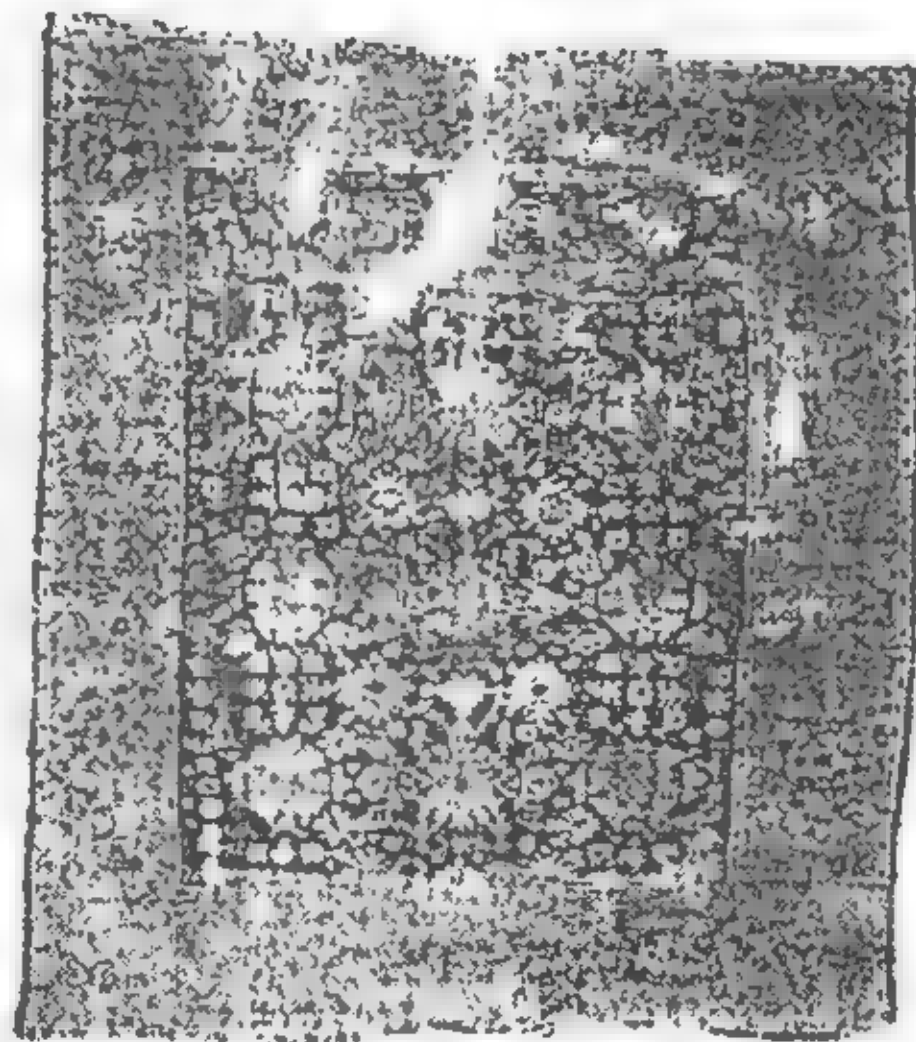
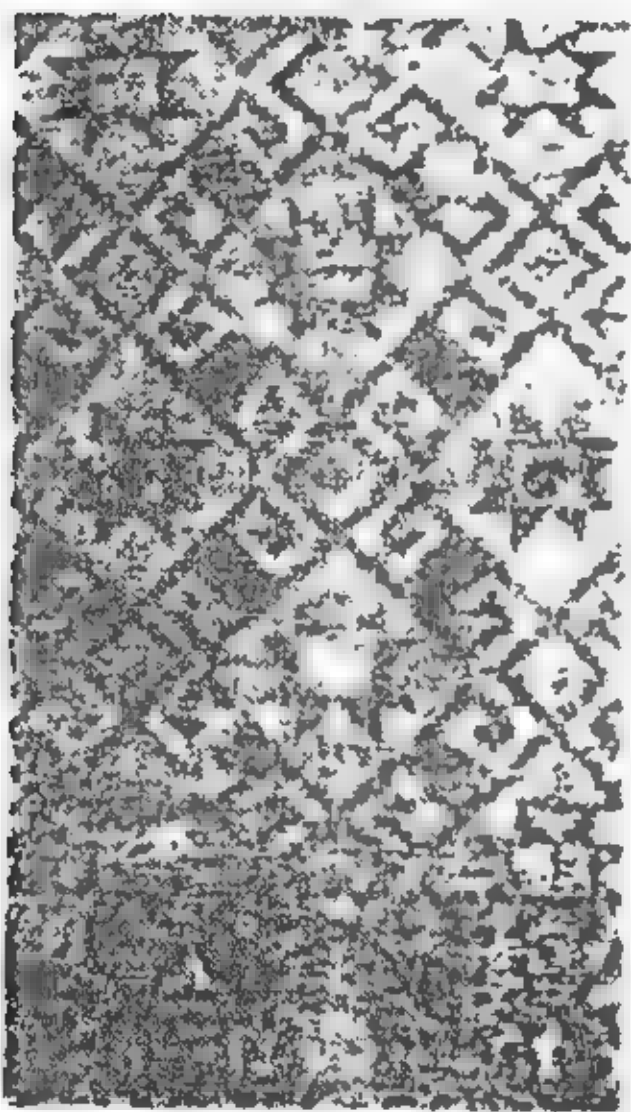
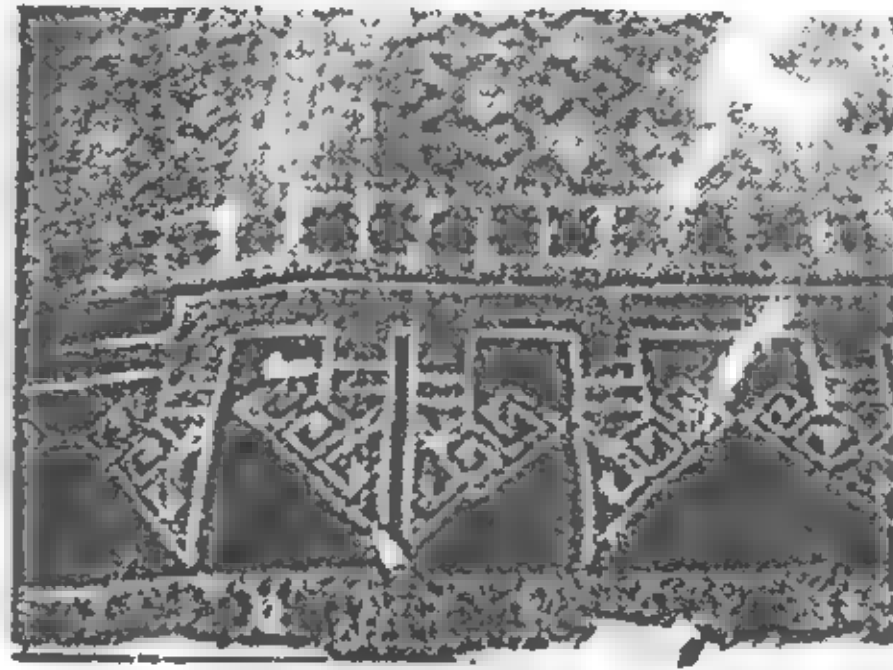
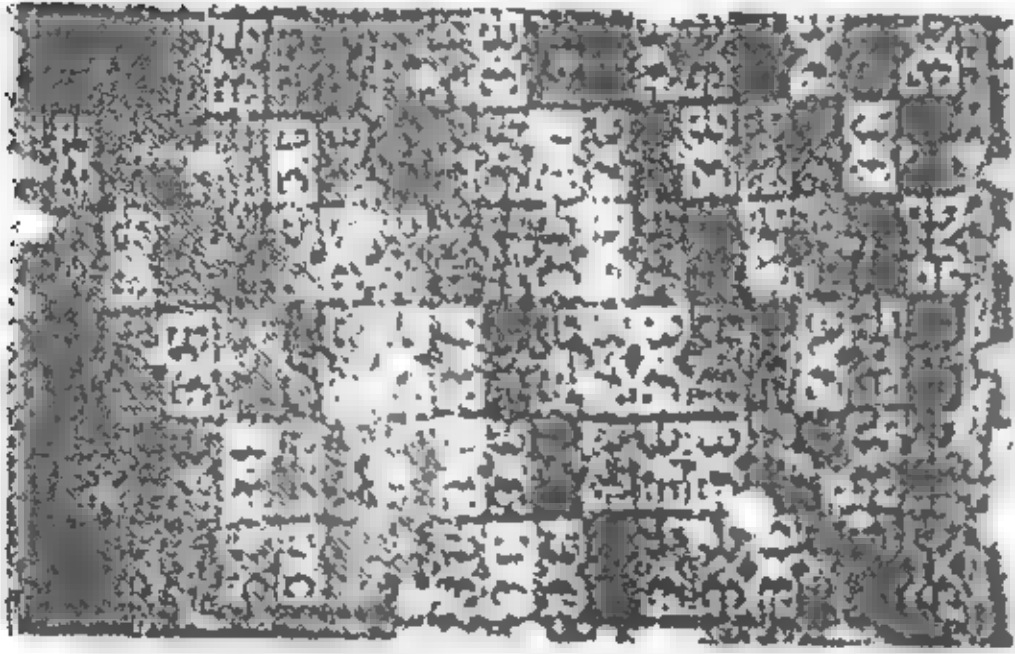
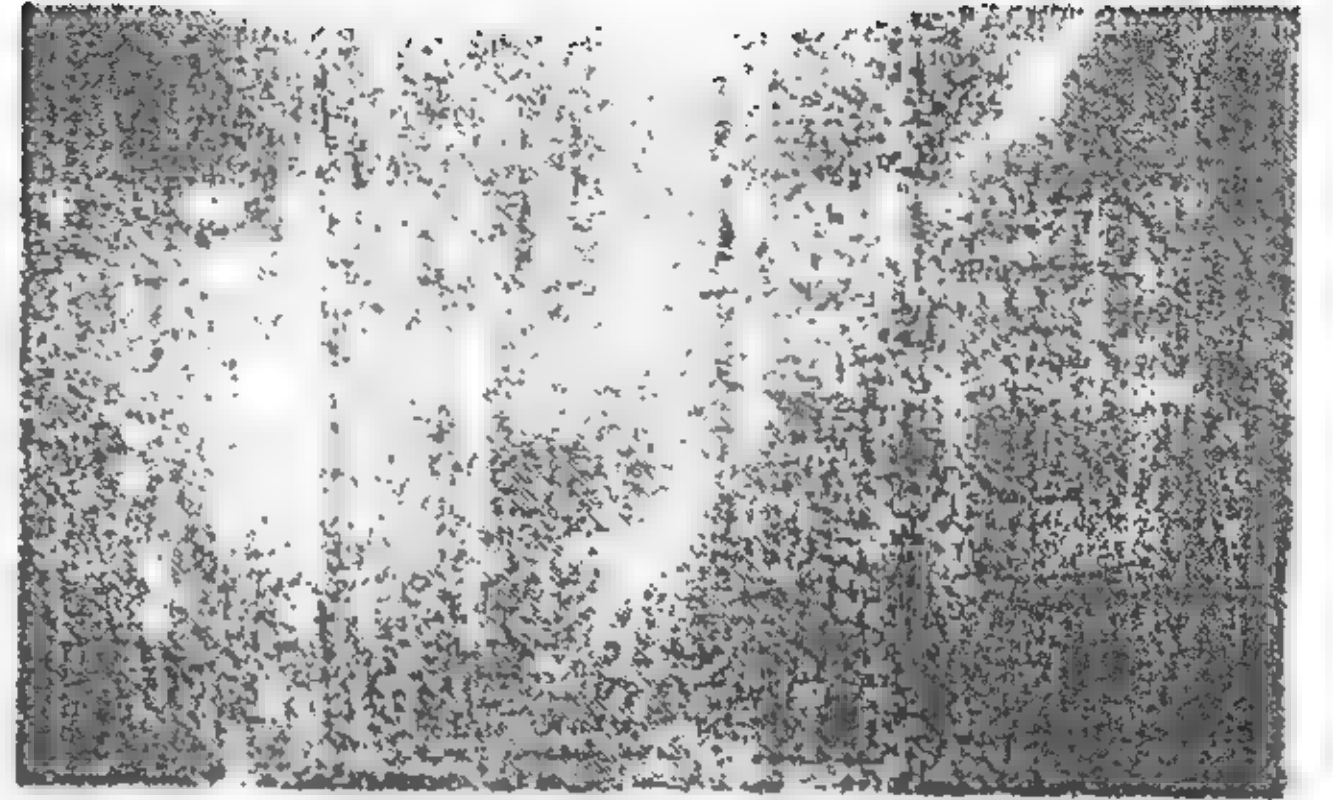
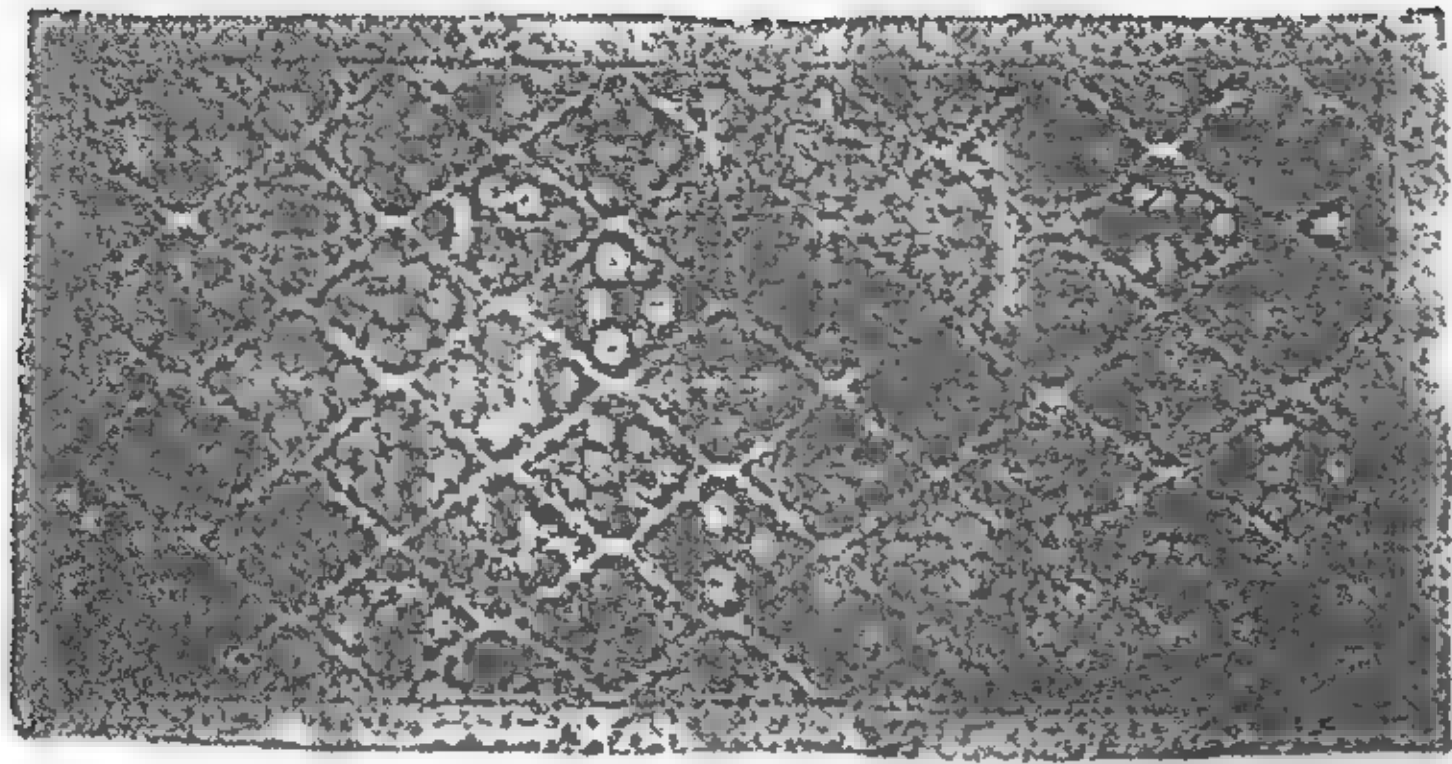




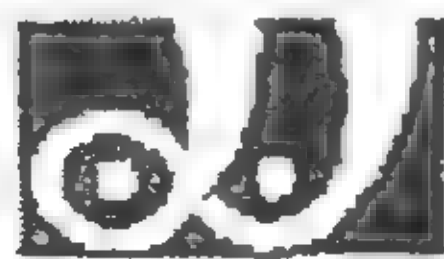
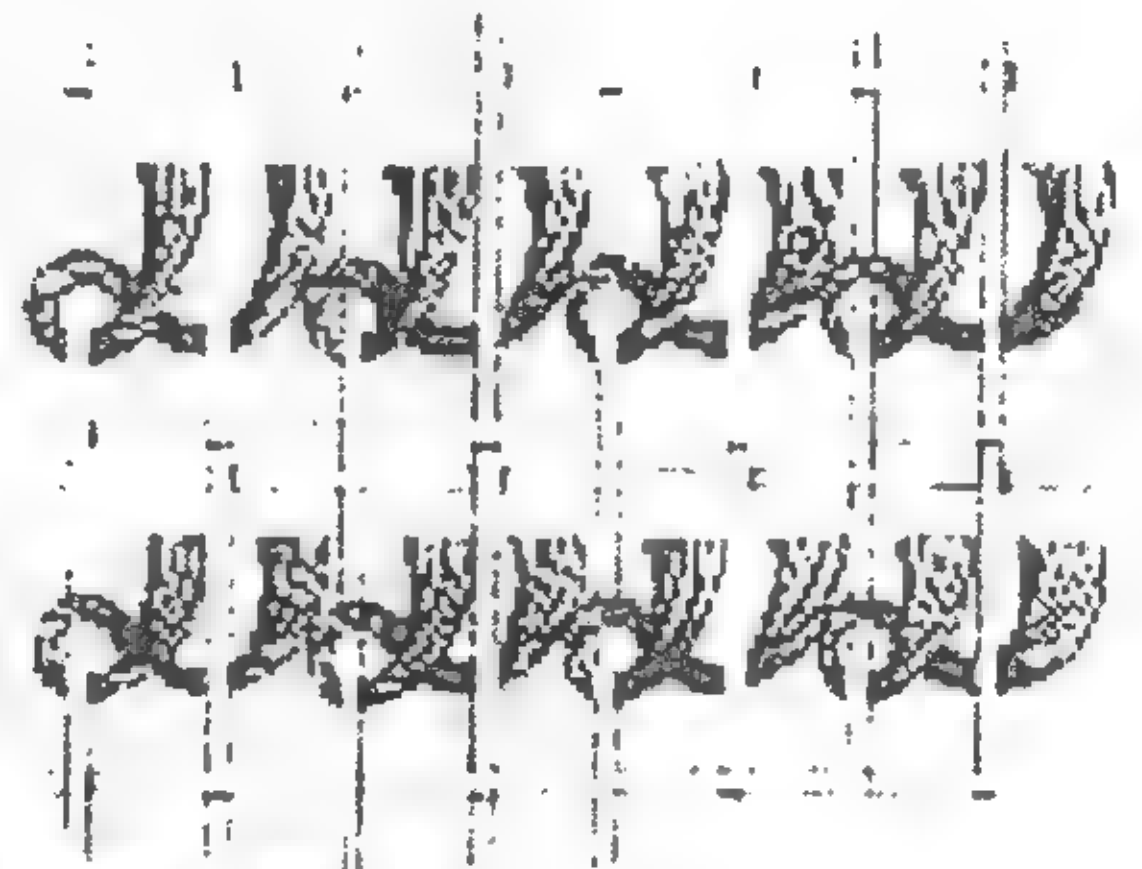




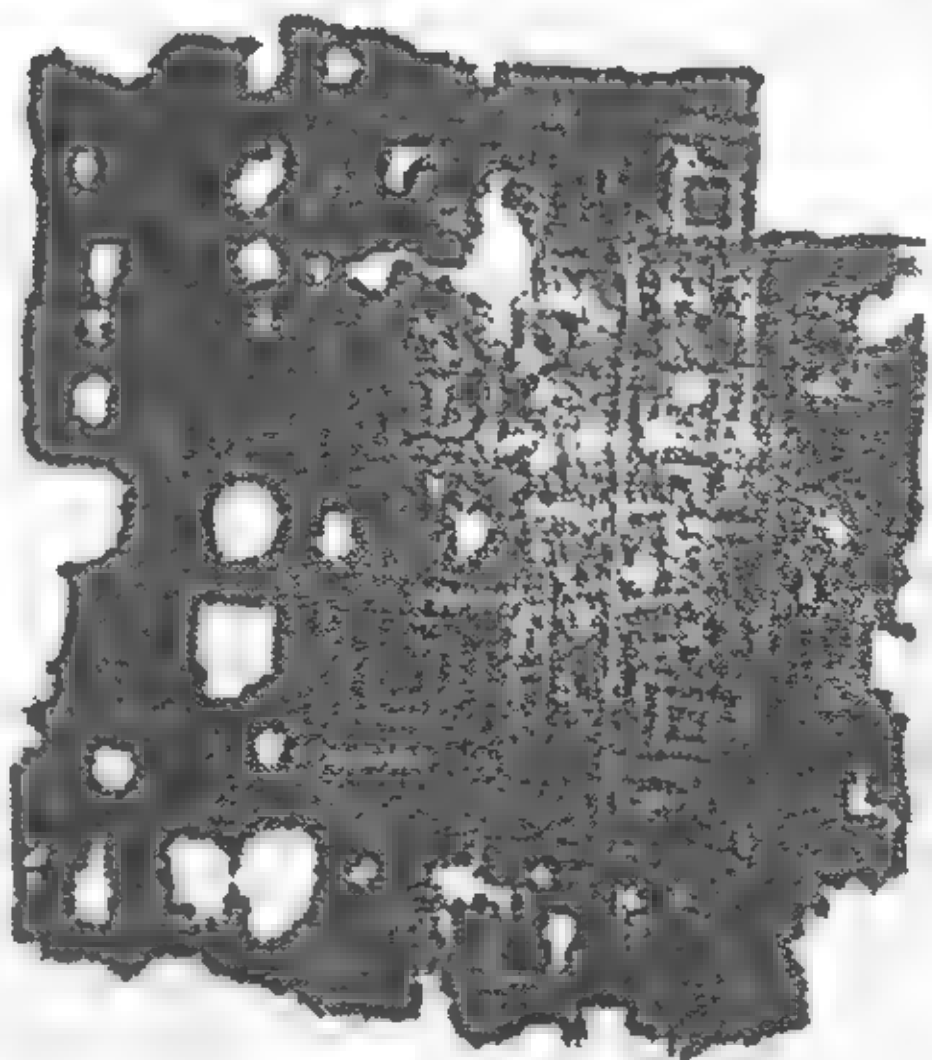
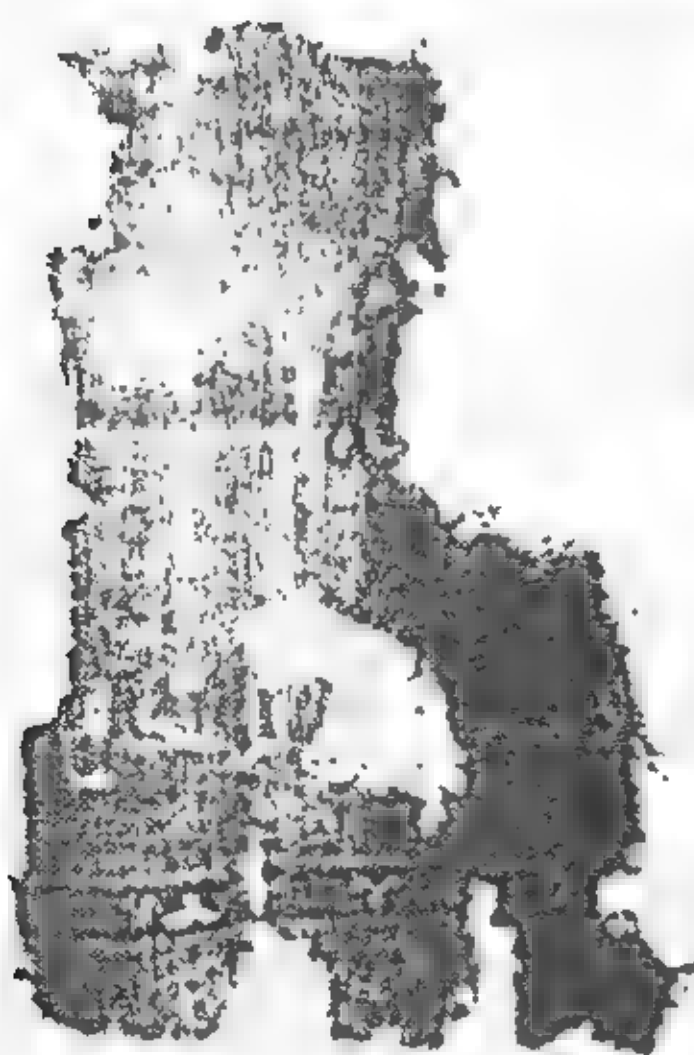
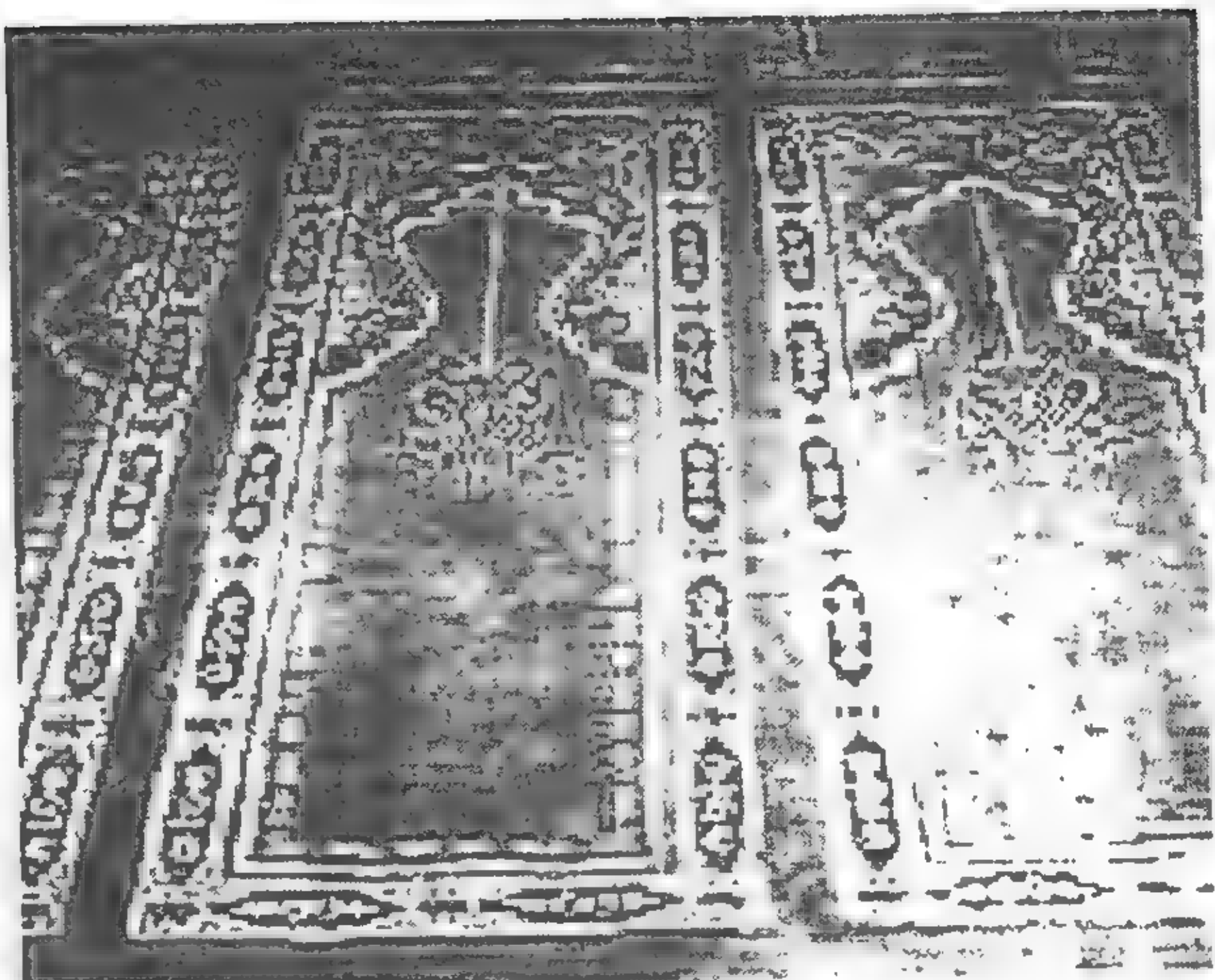
السياسة الإسلامية

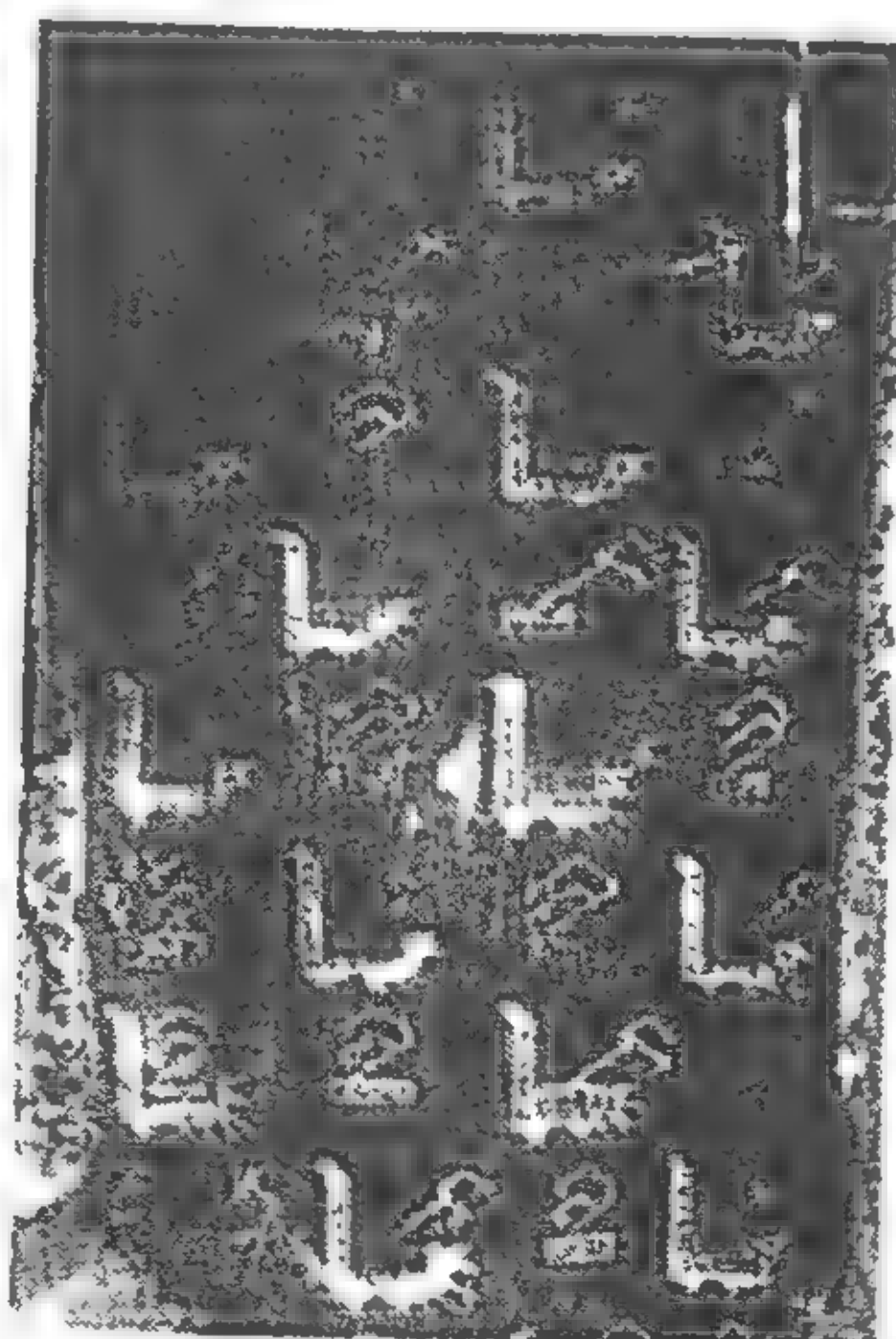
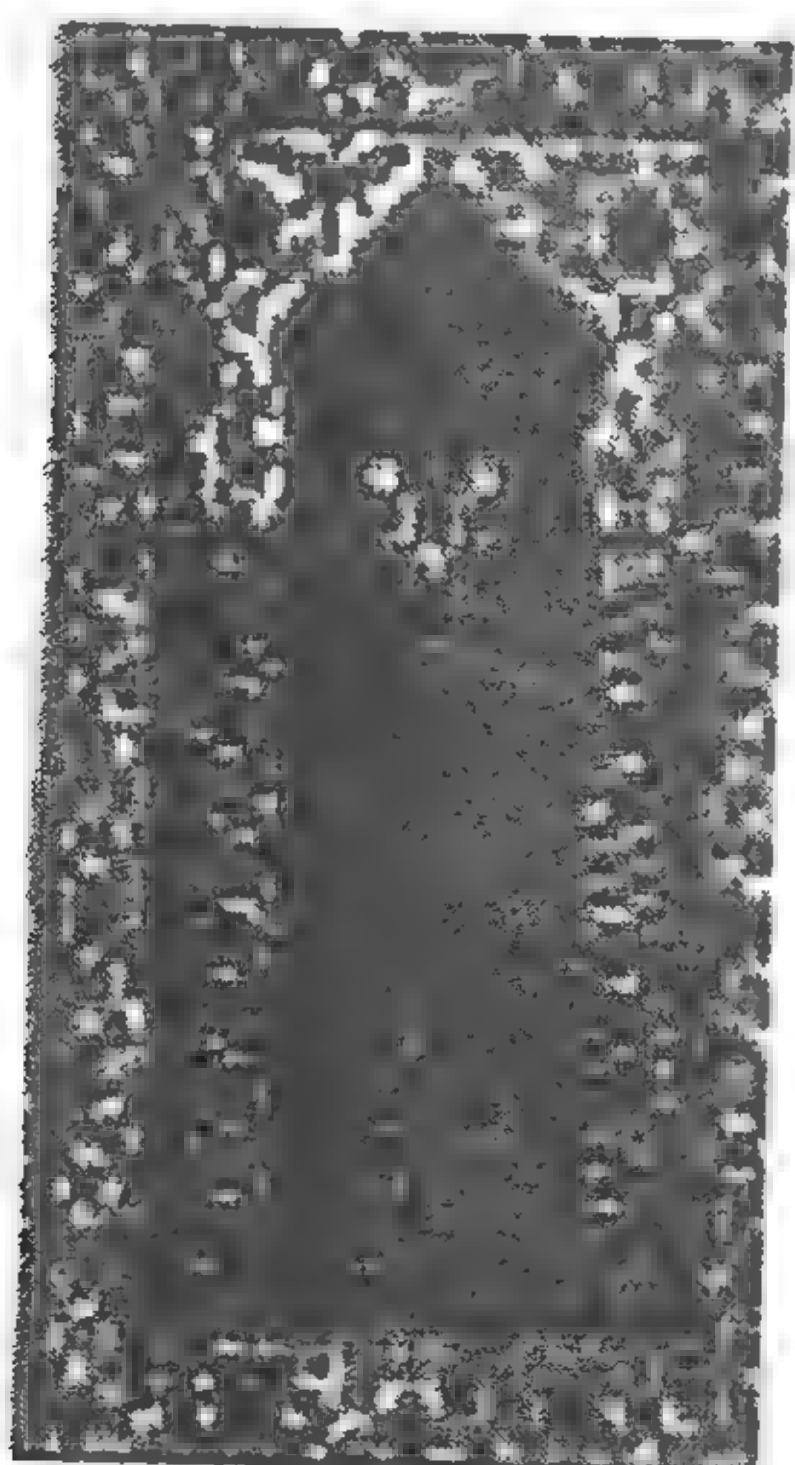
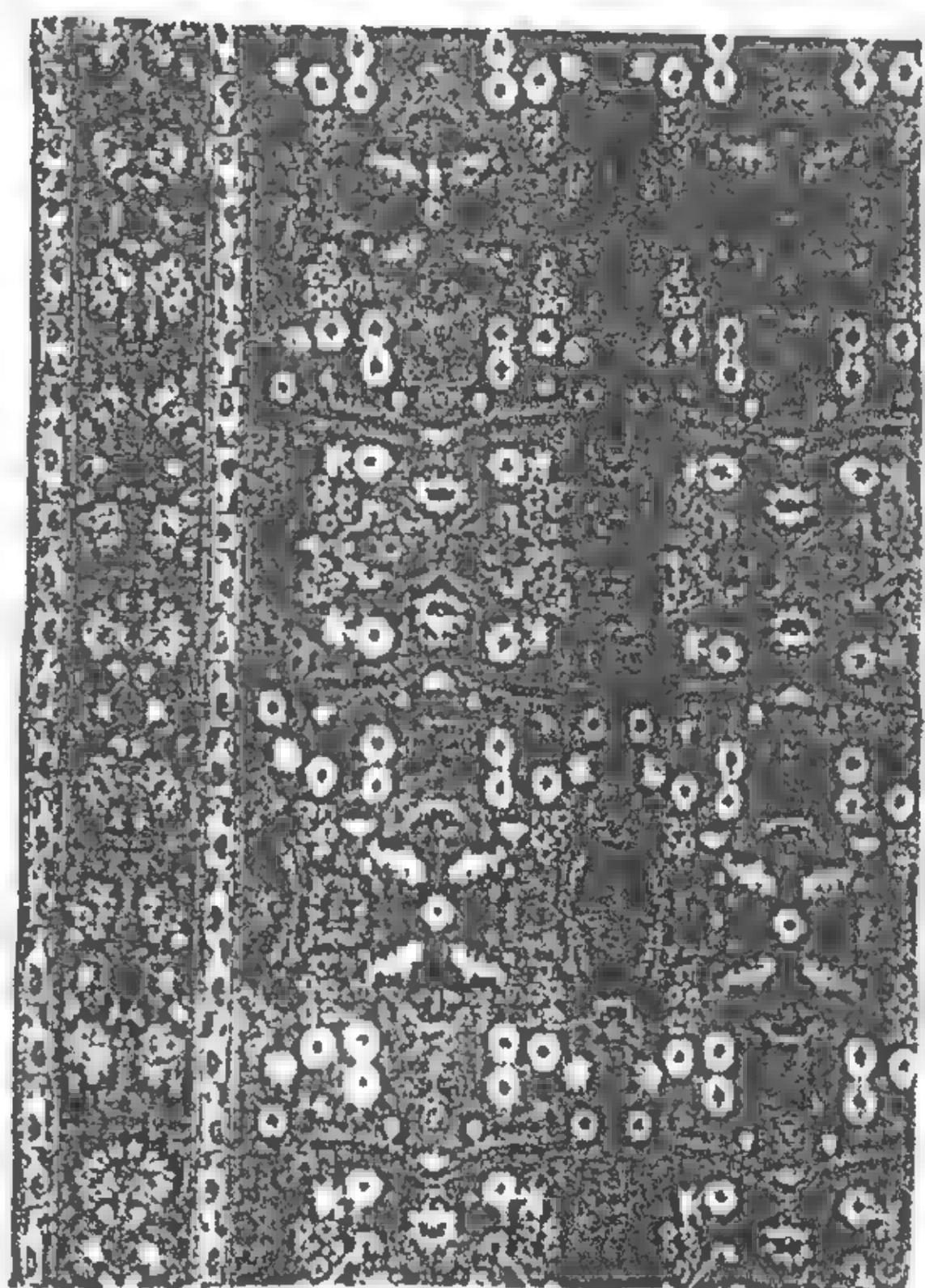
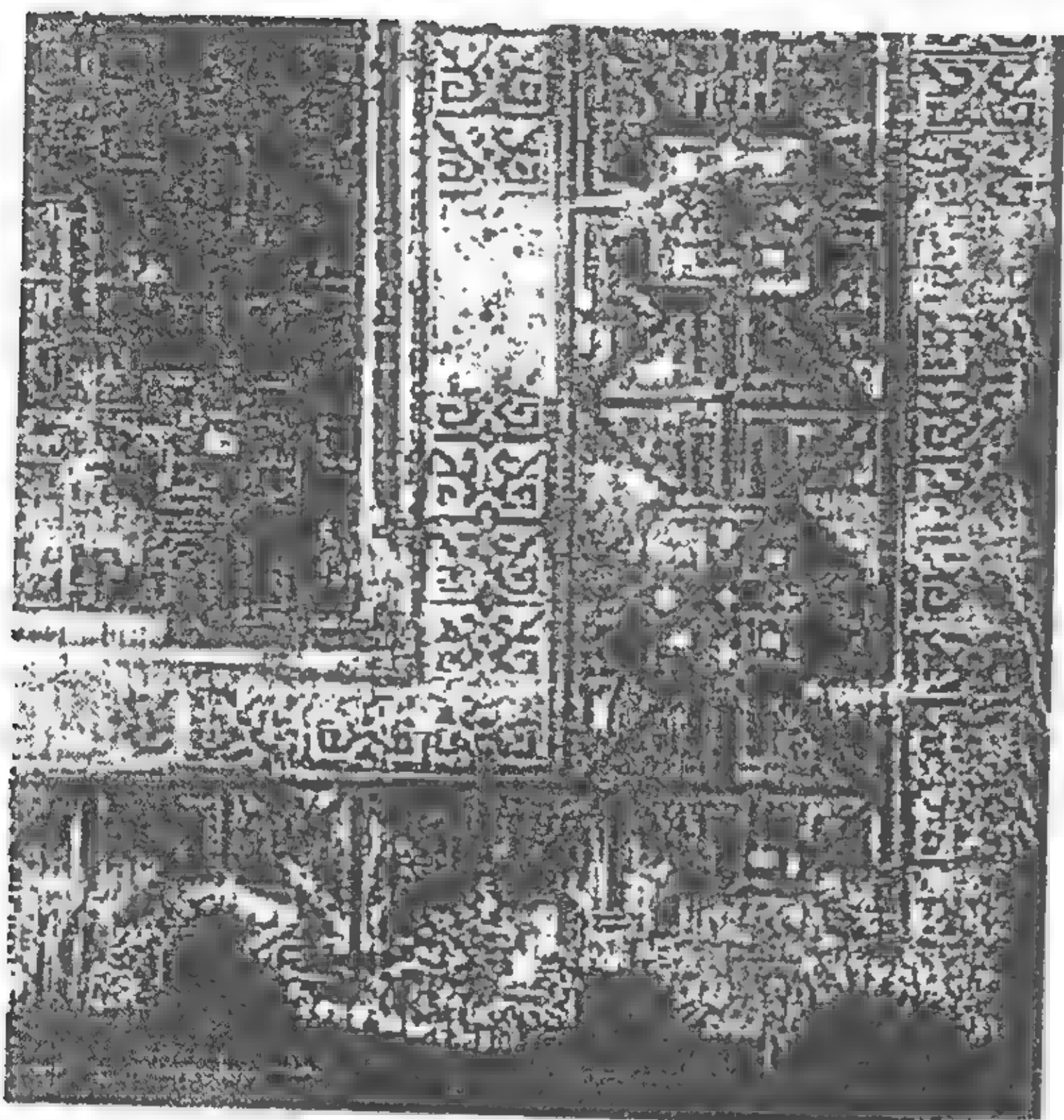
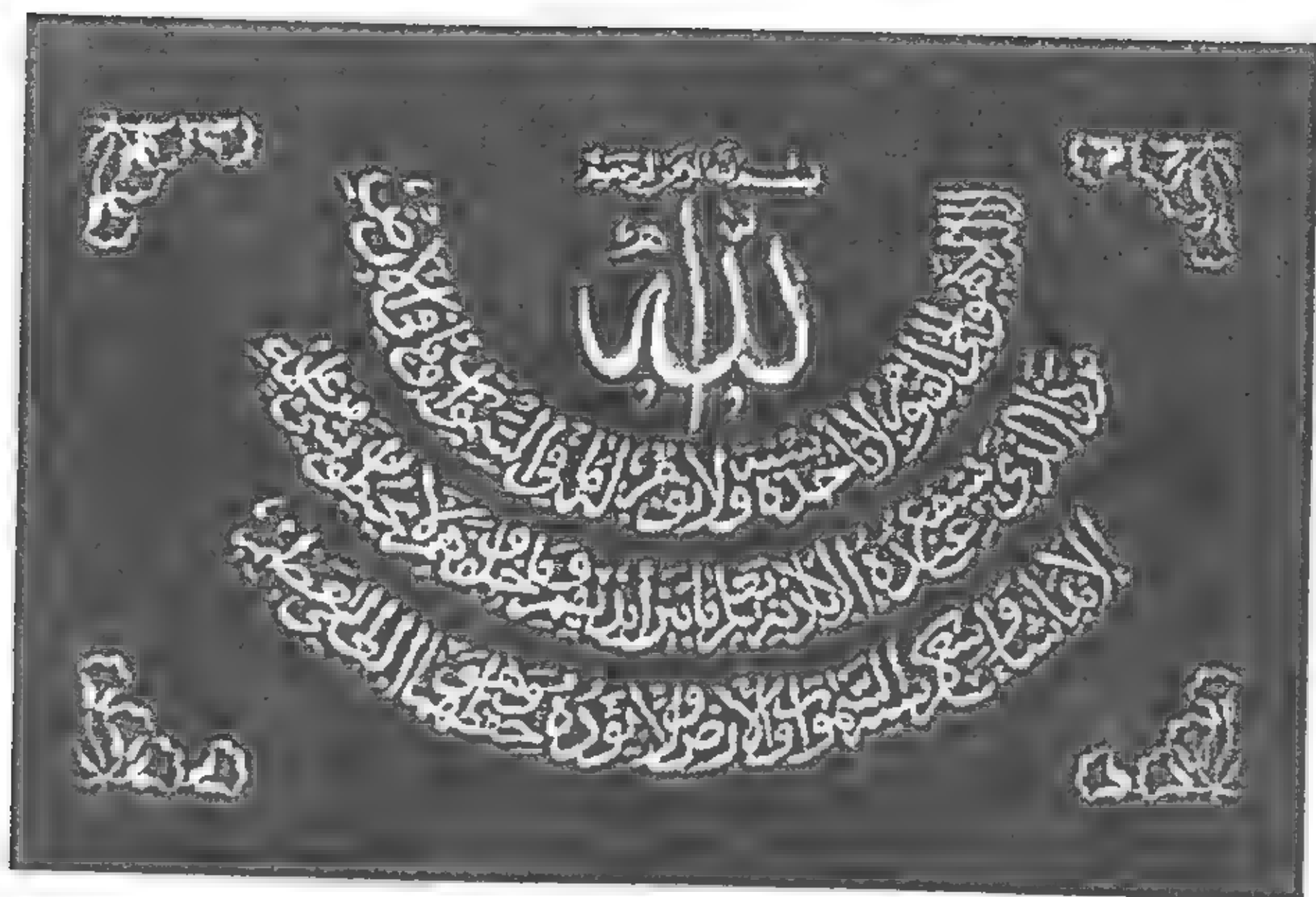


Turkish knot

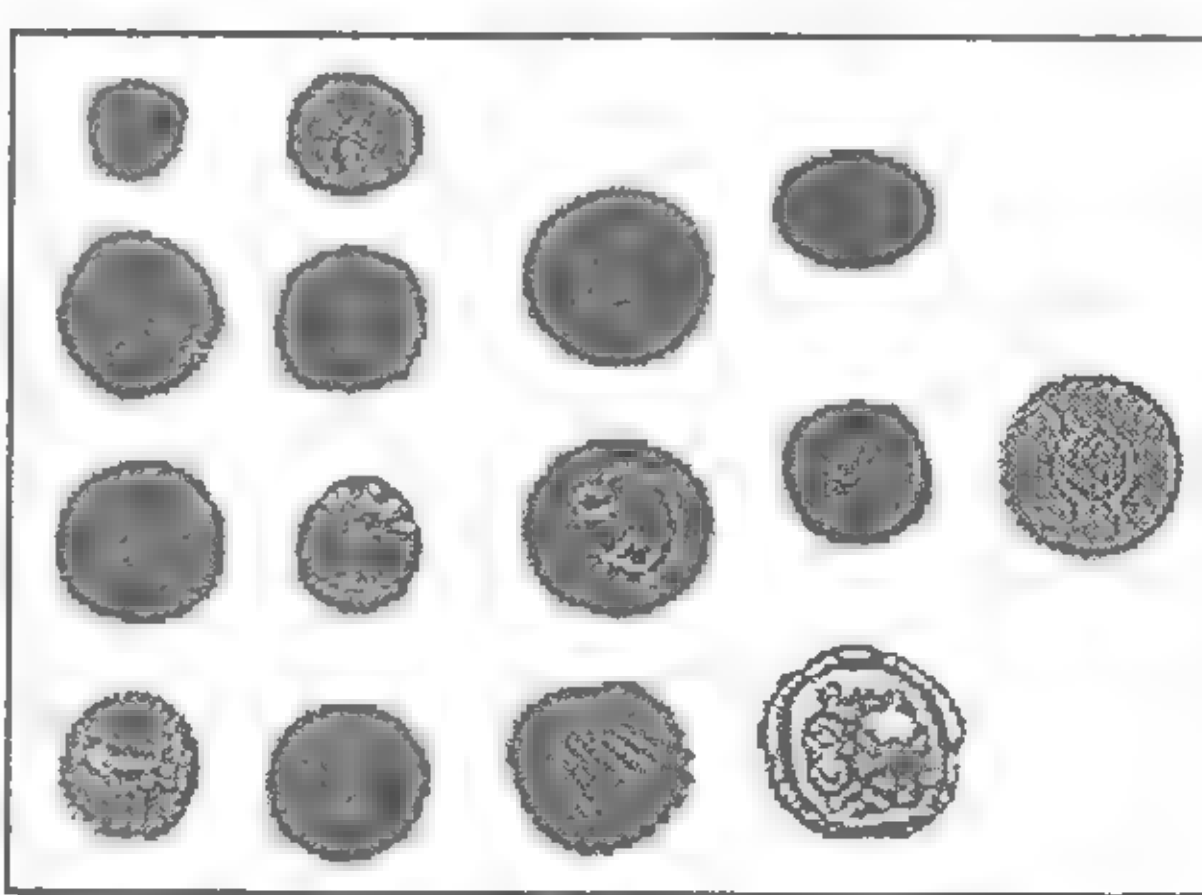
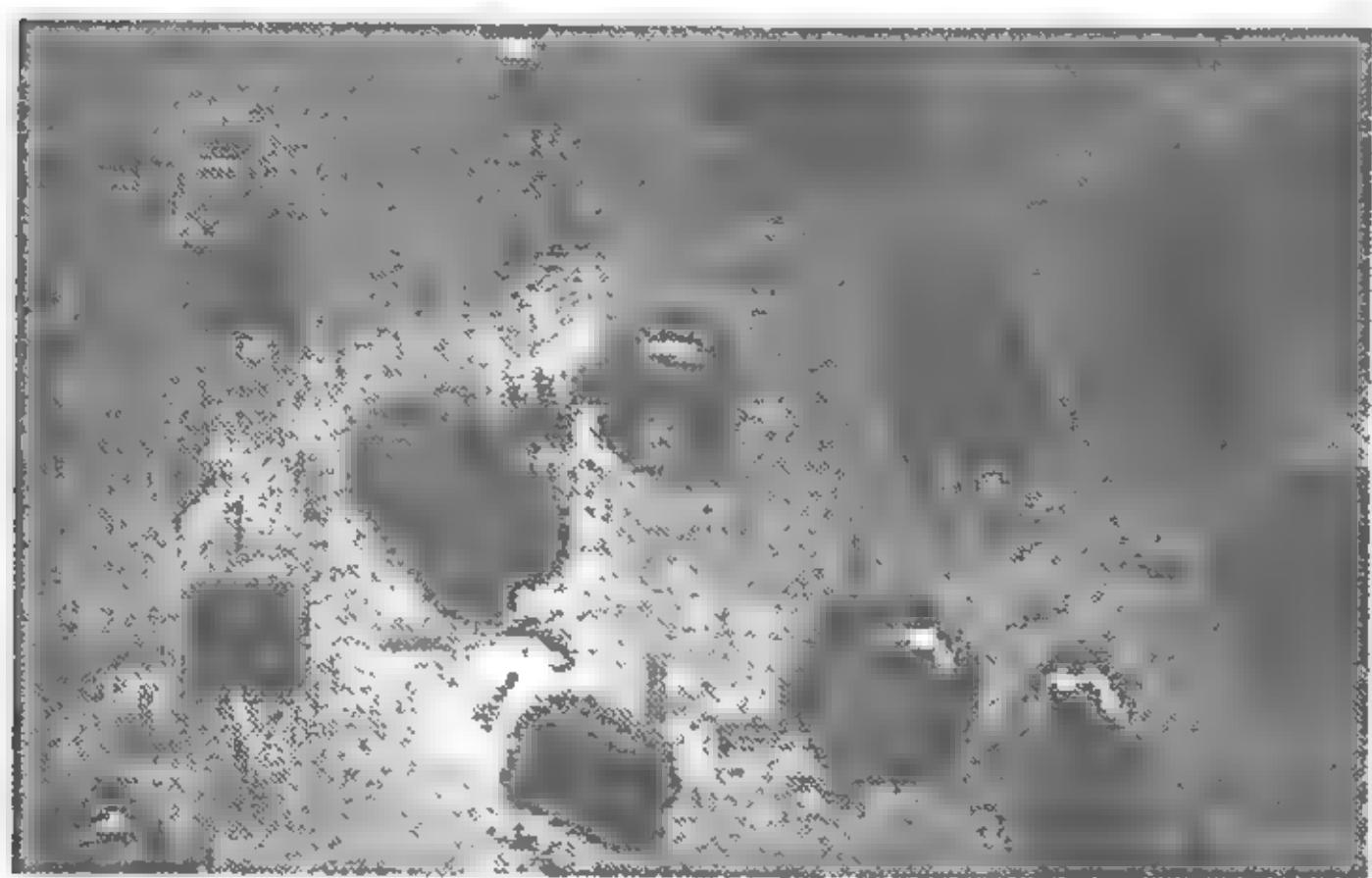
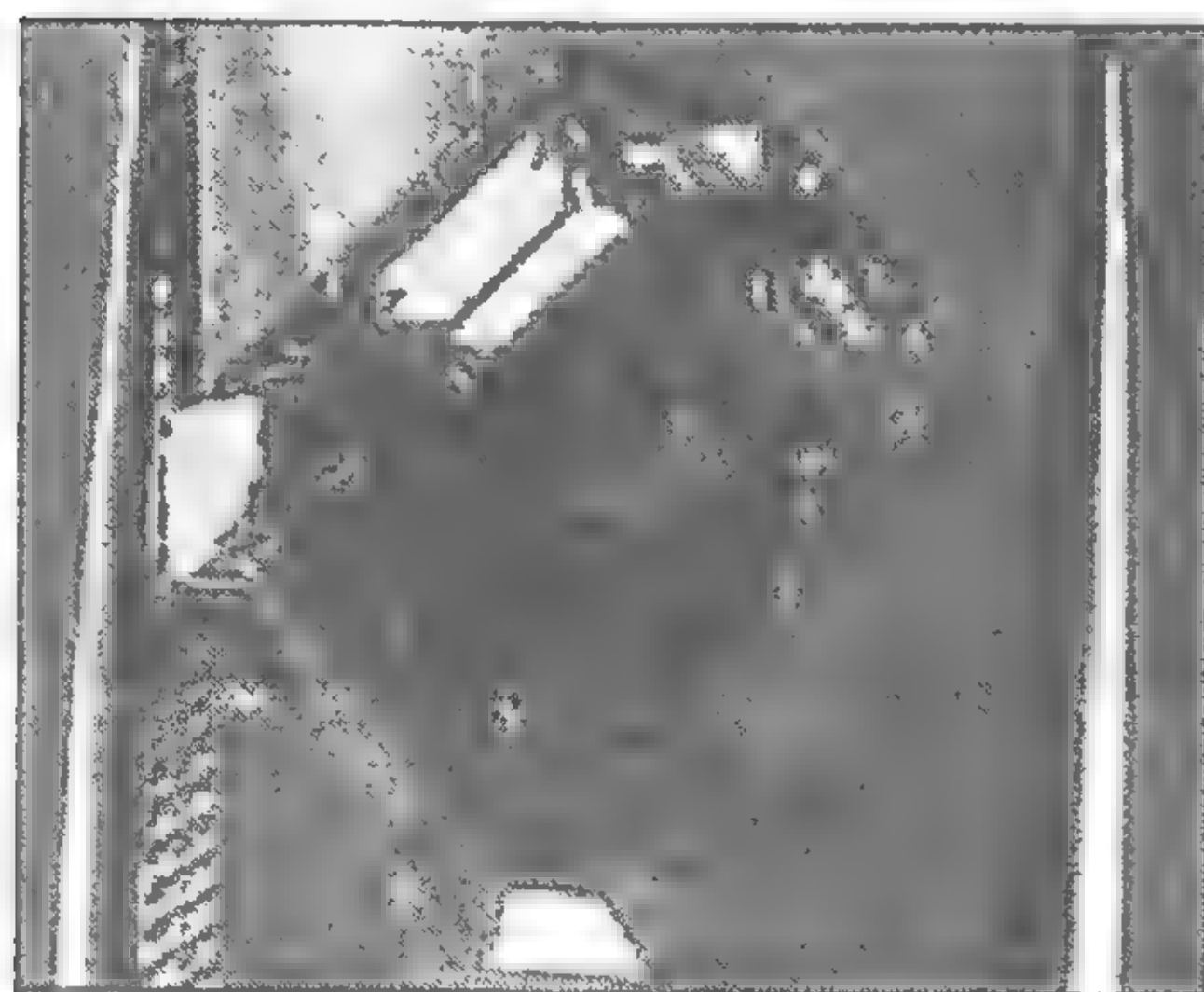
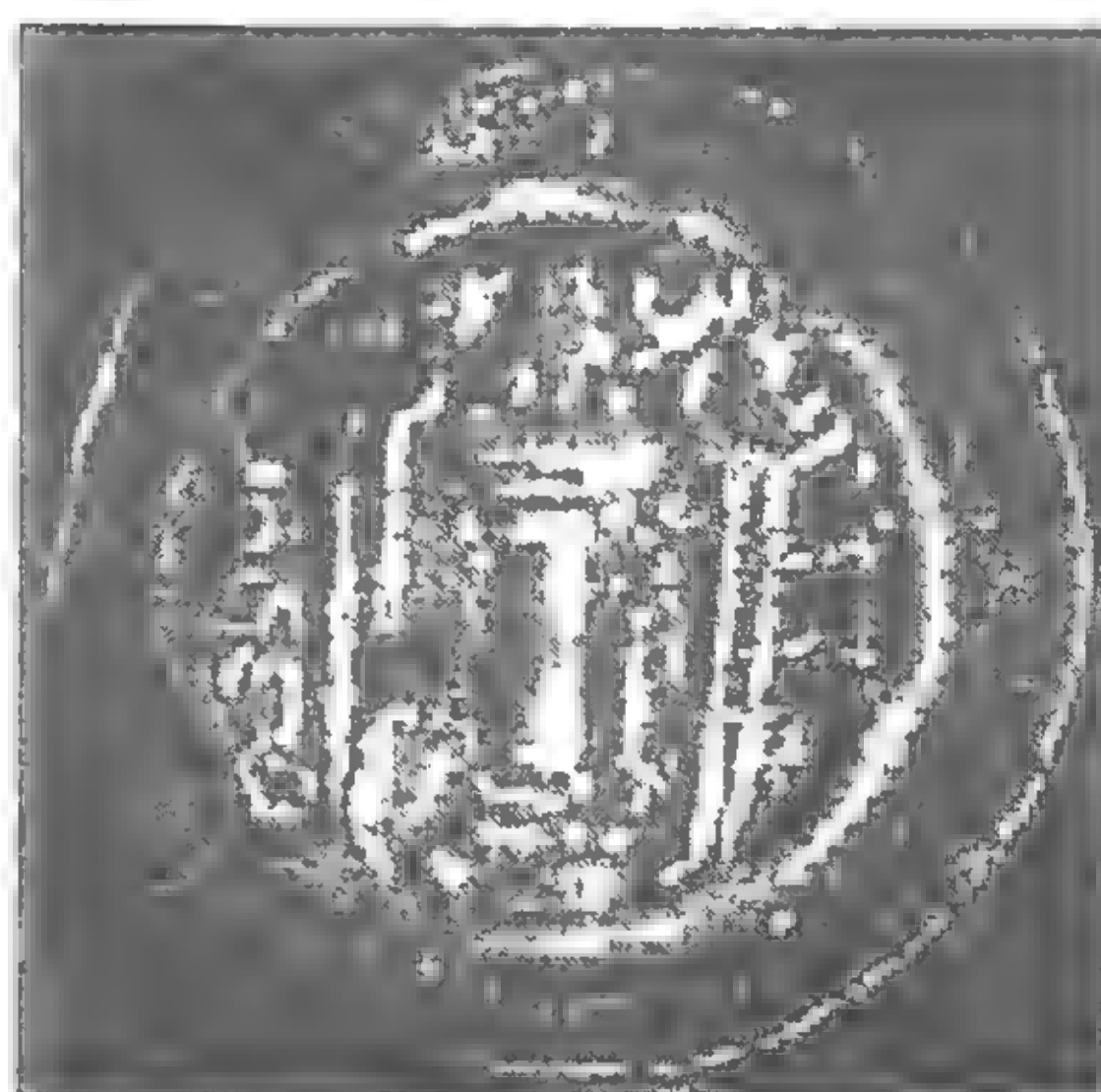
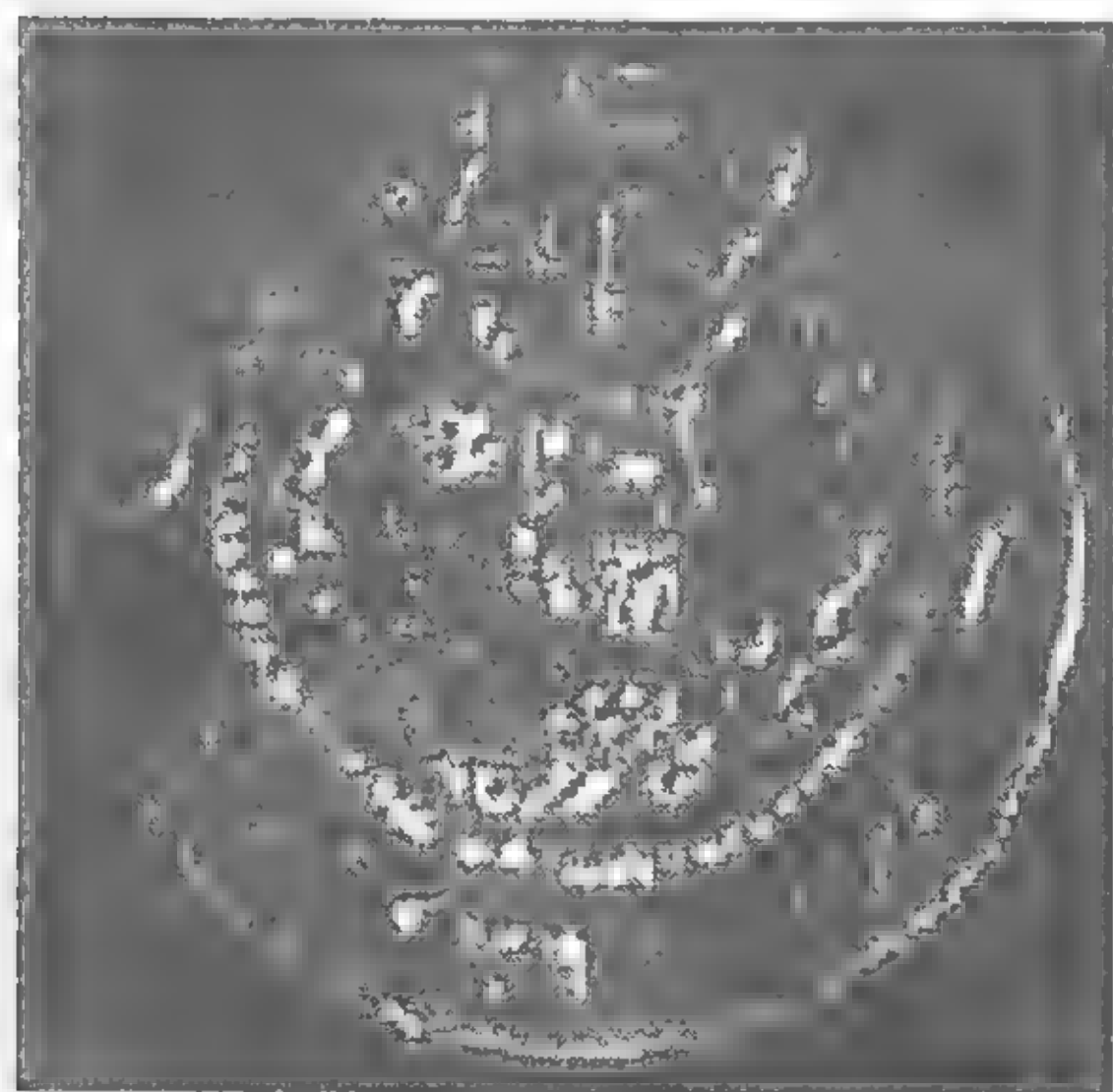
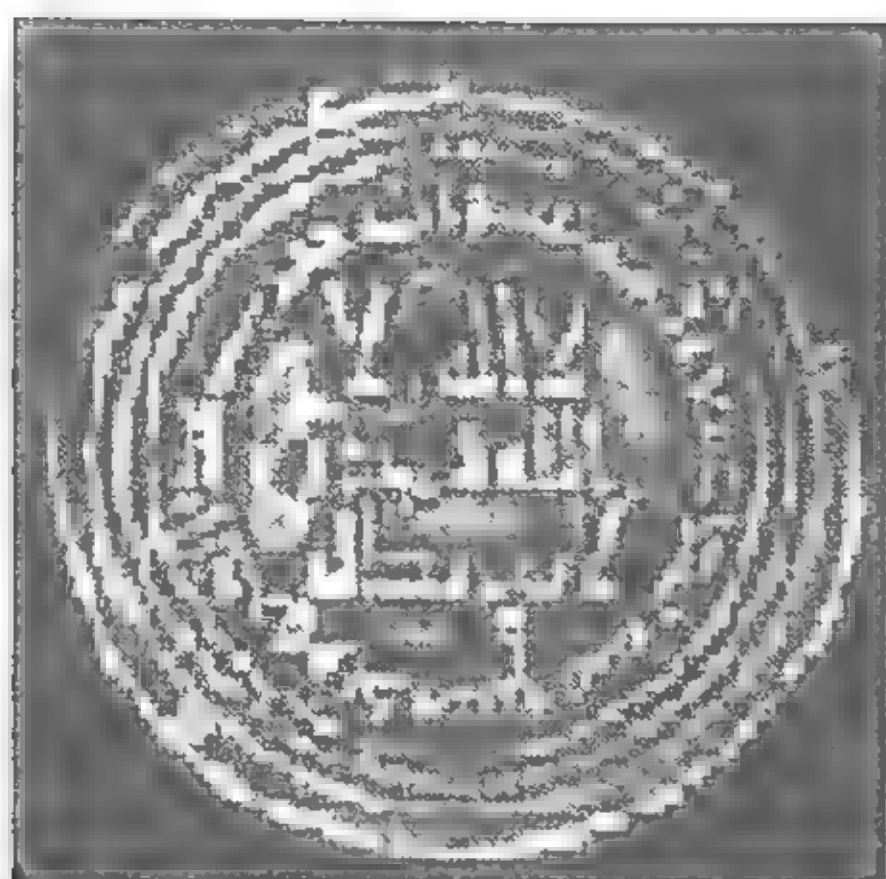


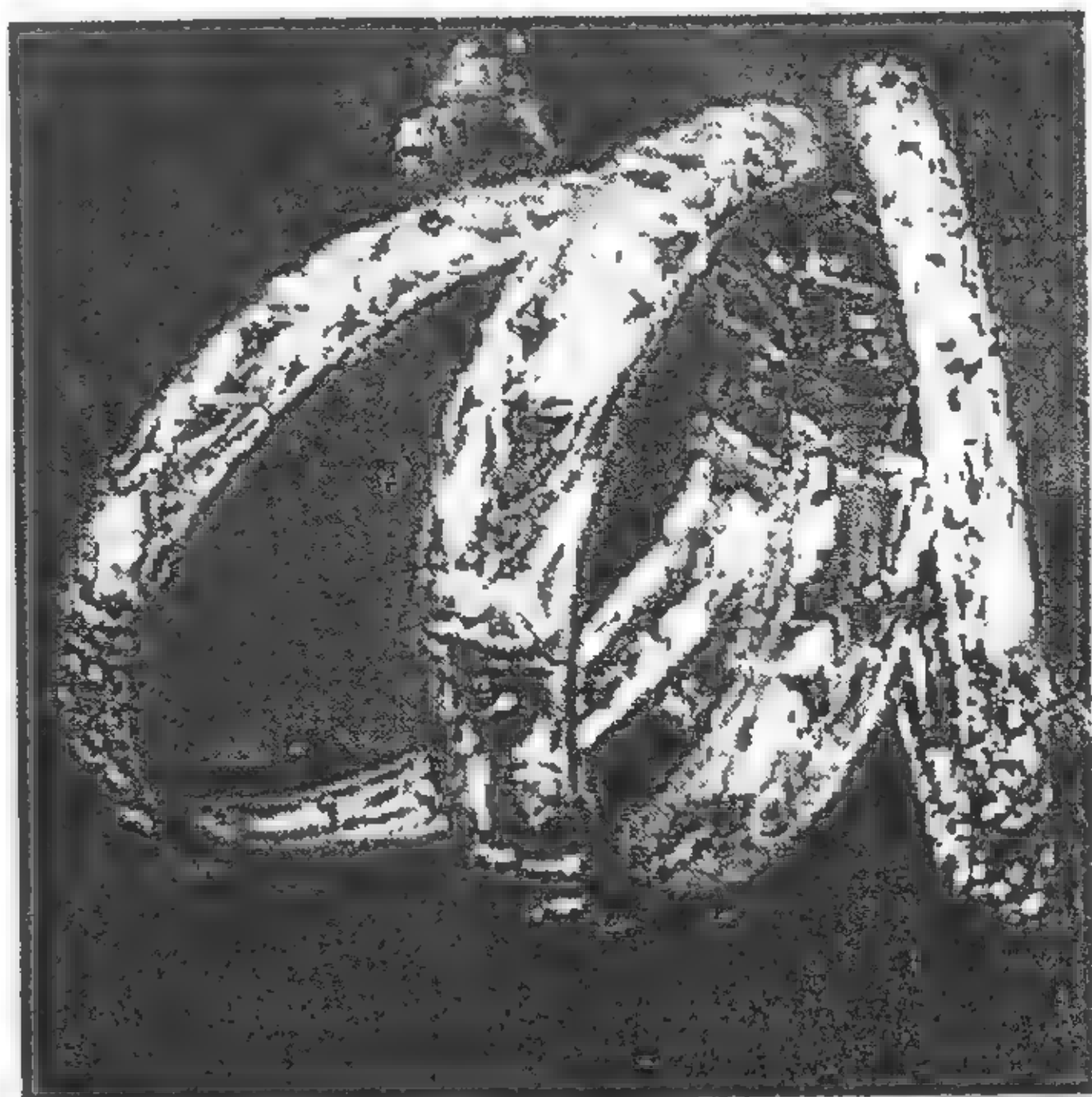
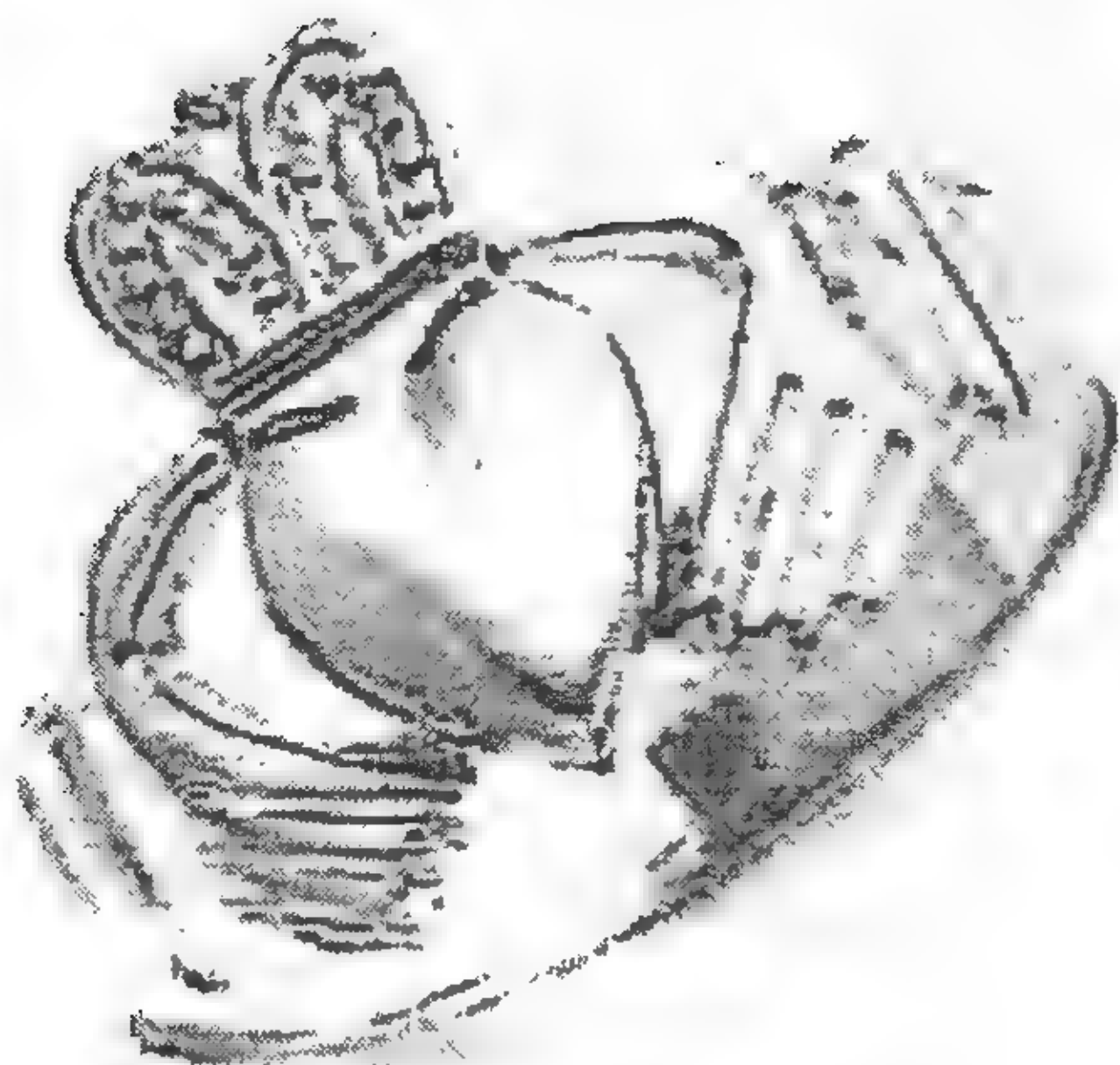
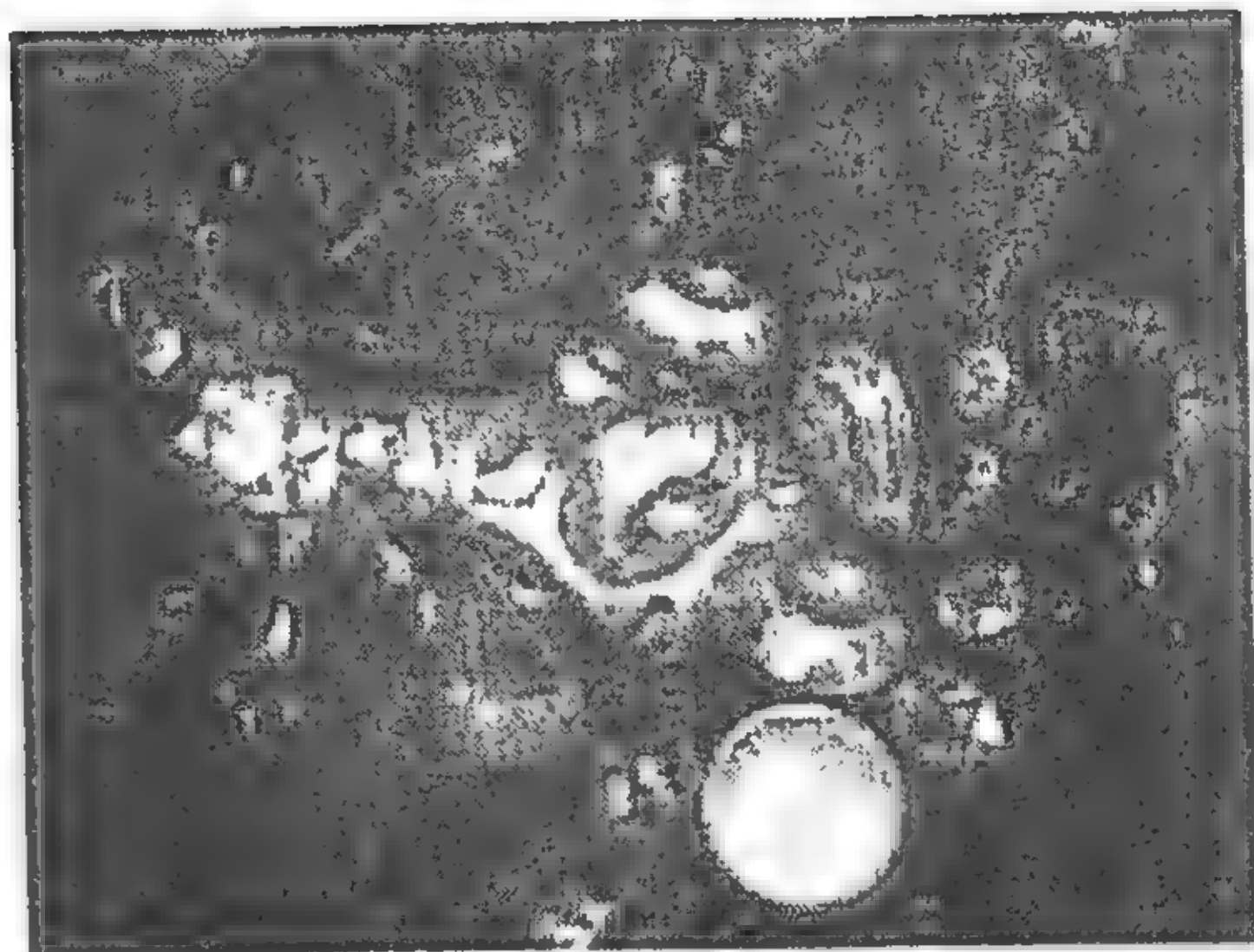
Persian knot





النقد والسكوكات





الهوامش والمصادر

الفصل الاول

- ١- علي أدهم : بين الفلسفة والأدب ص ٩٨ ، دار المعارف ، مصر عام ١٩٧٨م.
- ٢- مجاهد عبد المنعم مجاهد: جدل الجمال والاغتراب ص ٣١ الاثني عشر المصرية ، عام ١٩٨٦.
- ٣- محمد قطب : منهج الفن الإسلامي ، ص ٦٥ ، الطبعة السابعة دار الشروق ١٩٨٧.
- ٤- السابق ص ٦٦.
- ٥- محمد فؤاد عبد الباقي : المعجم المفهرس للألفاظ القرآن الكريم ، ص ٧٧٠.
- ٦- محمود حلمي : الخط العربي بين الفن والتاريخ ، مجلة عالم الفكر ، ج ١٣ العدد ٤ الكويت يناير عام ١٩٨٣.
- ٧- د. إسماعيل الفاروق : نظرية الفن الإسلامي ص ١٦٠ ، مجلة المسلم المعاصر العدد ٢٥ الكويت عام ١٩٨١.
- ٨- ريتشارد إتنجهاوزن : الفنون والآثار الإسلامية ، ترجمة محمد مصطفى زيادة ص ٦٨ الأثني عشر المصرية عام ١٩٥٣ م .
- ٩- شرايل داغر : الحيز التشكيلي في الفن العربي الإسلامي ص ٣٢، ٣٣ ، مجلة الوحدة ، بيروت ١٩٨٩م.
- ١٠- د. وفاء إبراهيم : فلسفة فن التصوير الإسلامي ص ١٠، ١١ الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٦.
- ١١- د. عفيف البهنسي : الجمالية العربية ، مجلة الوحدة العدد ٢٤ ، بيروت ، عام ١٩٧٣م.
- ١٢- إتنجهاوزن: فن التصوير عند العرب ترجمة د. عيسى سليمان وسليم طه التكريتي ص ١١ بغداد عام ١٩٧٣م.
- ١٣- A.papa dopulu: Islam and Art J in fereward by bucién mazanad
- ١٤- DR.James: Islamic Art An Introduction ,p.١٦ - ١٨
- ١٥- م.س ديماند : الفنون الإسلامية ، ترجمة أحمد محمد عيسى الفصل ٢، ٣
- ١٦- T.Burchhad: Art of Islam- language and meningp.٢to٥
- ١٧- أنظر د. وفاء إبراهيم : فلسفة الفن الإسلامي ص ١١ .
- ١٨- محمد توفيق حسين : الإسلام في الكتابات الغربية ، مجلة عالم الفكر ج ١ العدد ٢ الكويت عام ١٩٧٩م.
- ١٩- شربل داغر : الحيز التشكيلي في الفن الإسلامي ص ٣٣ .
- ٢٠- محمد القاسمي : التشكيل العربي وأسئلة الثقافة ، مجلة الوحدة العدد ٧٠ عام ١٩٩٠
- ٢١- سمير الصايغ : السابق ص ١٢٣.
- ٢٢- محمد نور الدين أفاية : وعي الهوية في الفنون التشكيلية العربية ، مجلة الوحدة ص ١٨٤ العدد ٥٨، ٥٩ بيروت عام ١٩٨٩ م .
- ٢٣- عادل كامل : الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق ص ٢٠، ٢١ ، دار الرشيد للنشر بغداد عام ١٩٨٠ م.

- ١- Morey: The Fine Art in Higher Education, p.٤
- ٢- أنظر: ريتشار إتنجهاوزن : الفنون والآثار الإسلامية ترجمة محمد مصطفى زيادة ص ١٦٣ الأجلو المصرية عام ١٩٣٥ .
- ٣- د.عفيف البهنسي : وحدة أواصر الفنون ، مجلة الوحدة ، العدد ٣٩ ص ١٤٨ بيروت عام ١٩٨٧ م.
- ٤ - جون هرفان راندال : مدخل إلى الفلسفة . ترجمة ملحم قربان ص ٢٩٥ بيروت دار العلم للملايين عام ١٩٦٣ م.
- ٥ - Melvin Rader: Art and Human Values, p.٢٥٤ .
- ٦- إرنست كاسيرر : مقال في الإنسان ، ترجمة إحسان عباس ص ٢٥٠ بيروت .
- ٧- أنظر دوفاء محمد إبراهيم : علم الجمال ص ١٩٦ ، مكتبة غريب القاهرة ، بدون تاريخ .
- ٨- إرنست كاسيرر، السابق ص ٢٥٣ .
- ٩- صفوت كمال : الماثورات الشعبية والإبداع الفني الجمالي ، مجلة عالم الفكر ج ٢٤ العدد ١ الكويت عام ١٩٩٥ م .
- ١٠- د.عبد الفتاح الديدي : فلسفة الجمال ص ٣١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٥ م.
- ١١- د.ثروت عكاشة : حرية الفنان ، مجلة عالم الفكر، ج ٤ العدد ٤ ، الكويت عام ١٩٧٤ م .
- ١٢- د.أميرة مطر : فلسفة الجمال ص ٦٤ .
- ١٣- د.دوفاء محمد إبراهيم : علم الجمال ص ٢٠٩ - ٢١٠ .
- ١٤- ج.برونفسكي: وحدة الإنسان ص ١٠٦
- وانظر Kant : Critique de jugement , observation
- ١٥ - د.دوفاء محمد إبراهيم : علم الجمال ص ٢١٠ .
- ١٦- وكولردج : فن الشعر ، ترجمة محمد مصطفى بدوي ، ص ٨٠ القاهرة عام ١٩٨٥
- ١٧- السابق ص ٨٠ .
- ١٨- السابق ص ٨١ .
- ١٩- د.محمد زكي العشماوي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ص ٧٧، ٧٨ بيروت عام ١٩٨١ م.
- ٢٠- د.حسن حنفي : متى تموت الفلسفة ومتى تحيا ، مجلة عالم الفكر ج ١٥ العدد ٣ الكويت عام ١٩٨٤ م .
- ٢١- Bsur Leeau et le Subline, f Schiller: Lettres SurLe
ducation estthetique du l homme
Hegel: Esthetique, Shopenauer: the Art of literatur Michigan, ١٩٦٠

٢٢- حاول بومجارتن أن يتعهد هذا العلم ويكفله مؤسسا لـه تأسيسا فلسفيا غير مسبوق، وقد استرشد في ذلك بأراء الفيلسوف ليبنتز لأنه كان يرى أن الجمال هو كمال التصوير الحسي ، كما أن الحق هو كمال التفكير النظري ، على أن علم الجمال لم يقتصر على مسألة الإدراك الحسي بل أصبح شاملا لنظرية الجمال والاستمتاع به ، ومن ثم اكتسبت كلمة Aesthetics المعنى الذي أصبح يلبسها الآن في الفلسفة.

٢٣- علي أدهم : بين الفلسفة والأدب ص ٩٧ ، دار المعارف ، مصر عام ١٩٧٨ م.

٢٤- عبد المنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الأدبي ص ٤٥ دار الثقافة مصر عام ١٩٨٧ م.

٢٥- Melvin Rader : Art an Human values .p٢٦ .

٢٦- جيروم ستولنيز: النقد الأدبي ، ترجمة د. فؤاد زكريا ص ٤٧٢ ، ومحمد قطب : منهج الفن الإسلامي ، ص ٦٥ ، الطبعة السابعة دار الشروق ١٩٨٧ م .

الفصل الثالث

- ١- د. أميرة مطر: فلسفة الجمال ص ٤٣ ، وانظر كتاب الأخلاق لسبينوزا ج ٥ .
- ٢- برجسون : التطور الخالق ترجمة سامي الدروبي ص ٩٠
- ٣- كروتشه : علم الجمال ترجمة نزيه حكيم ص ٧٠
- ٤- د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص ٤٨ ، عالم المعرفة العدد ١٤ الكويت.
- ٥- سورة الأنشاق آية ٦
- ٦- انظر مالرو :
A.Melraux: Les Metanorphoses des Dieux p. ٥٩
Galerie de la pleiade, gallimard
- ٧- د. عفيف البهنسي : وحدة أواصر الفنون ، مجلة الوحدة العدد ٣٩ بيروت ١٩٨٧م
- ٨- أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل ١٣٠، ٢٣١ ، تحقيق أحمد صقر وأحمد أمين القاهرة عام ١٩٨٧ م
- ٩- التوحيدي : المقابسات ص ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤
- ١٠- أنظر د. عفيف البهنسي : الحدس الفني عند أبي حيان التوحيدي مجلة فصول ج ١٤ العدد ٣ مصر عام ١٩٩٥ وقد استلطنا كثيرا من هذا البحث هنا .
- ١١- للتوحيدي : الهوامل والشوامل: ص ١٤١، ١٤٢
- ١٢- كروتشه: علم الجمال ص ٧٥ ترجمة نزيه عبد الحكيم دمشق عام ١٩٦٣م
- ١٣- هريبرت ريد : معنى الفن ص ٢٣ الهيئة العامة للكتاب مصر عام ١٩٩٨م
- ١٤- التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة : ج ١ ص ١٤٢
- ١٥- السابق ج ٢ ص ١١٣
- ١٦- السابق ج ٢ ص ١٤٢
- ١٧- السابق ج ١ ص ١٤٤-١٤٥
- ١٨- كروتشه : علم الجمال ص ٢٦
- ١٩- د. عفيف البهنسي : الحدس الفني عند التوحيدي ص ١١٣، ١١٤ مجلة فصول.
- ٢٠- التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة: ج ١ ص ٩٩
- ٢١- السابق ج ١ ص ٩٩
- ٢٢- السابق ج ٢ ص ١٢١
- ٢٣- التوحيدي : الهوامل والشوامل ص ٢٣٠، ٢٣١
- ٢٤- كروتشه : علم الجمال ص ٤٦
- ٢٥- التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة ج ١ ص ٩، ١٠
- ٢٦- الجاحظ : البيان والتبيين ص ٢٧ تحقيق حسن السندوبي القاهرة عام ١٩٣٢ م
- ٢٧- كروتشه السابق ص ٤٥
- ٢٨- التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة ج ١ ص ١٤٤، ١٤٥
- ٢٩- السابق ج ٣ ص ١٣٥

- ٣٠- السابق ج ٢ ص ١٢٧ ، ١٤٣
- ٣١- السابق ج ٣ ص ١٣٥
- ٣٢- التوحدي : الإشارات الإلهية تحقيق د. عبد الرحمن بدوي ص ٢٧٩ - ٢٨٠ مصر عام ١٩٥٠ م
- ٣٣- التوحدي : المقابسات ص ١٤٩ تحقيق السنوبي القاهرة عام ١٩٢٩ م
- ٣٤- التوحدي : الإشارات الإلهية ص ٢٤٥ وانظر للمؤلف أبو حيان التوحدي فيلسوف التنوير دار الاعتصام للنشر والتوزيع القاهرة عام ١٩٩٥ م
- ٣٥- د. عفيف البهنسي : الحدس الفني عند التوحدي فصول ص ١١٦ - ١٢٠
- ٣٦- التوحدي : المقابسات ص ٣٠ ، ١٨٦ - ١٨٧
- ٣٧- التوحدي : الهوامل والشوامل ص ٤٧ ، ٢٤١
- ٣٨- السابق ص ٢٤٠
- ٣٩- انظر د. عفيف البهنسي : الفن الإسلامي ص ٩٠ دار طلاس دمشق .

الفصل الرابع

- ١- د. أميرة مطر: مقالات فلسفية حول القيم والحضارة ص ٧٢، ٧٣ مكتبة مدهولي ، القاهرة .
- ٢- نقلا عن أميرة مطر المرجع السابق ص ٧٤، ٧٥ .
- ٣- د. عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي ص ١٤، ١٣ .
- ٤- د. عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي ص ١٤ .
- ٥- التوحيددي : الرسائل تحقيق إبراهيم الكيلاني ص ١٦٢ دمشق .
- ٦- التوحيددي : الإمتاع والمؤانسة ج ٣ ص ١٤٣ .
- ٧- السابق ج ٣ ص ١٤٦ .
- ٨- د. زكريا إبراهيم : برجسون ص ٢٨٤ ، دار المعارف مصر عام ١٩٥٦ م .
- ٩- د. زكريا إبراهيم : مشكلة الفن في الفكر المعاصر ص ٢٢٧ ، مكتبة مصر بدون تاريخ.
- ١٠- د. عماد الدين خليل : شئ عن الموقف الجمالي في الإسلام مجلة العربي .
- ١١- د. عبد المجيد حسن النجار : إرتفاق الكون في التحضر الإسلامي ، مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية العدد ٣٠ الكويت ديسمبر عام ١٩٩٦ م .
- ١٢- د. سعد عرابي : النقد الفني بين الشريعة والإدانة ص ٦٣، ٦٤ مجلة الوحدة العدد ٧١ بيروت عام ١٩٩٠ .
- ١٣- د. جمال محرز : التصوير الإسلامي ومدارسه ص ٨٩، ٩٠ مصر عام ١٩٦٢ م .
- ١٤- سورة الحج أية ٤٦ .
- ١٥- د. عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي ص ١٨٥-١٨٧ ، عالم المعرفة العدد ١٤ عام ١٩٧٩ م .
- ١٦- Worringer : Abstraktion and einfuehlung-Munich ١٩٠٨
- ١٧- د. عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي ص ٣٥-٣٦
- ١٨- بشر فارس : سر الزخرفة الإسلامية ، المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة.
- ١٩- المنظور الخطي : يعتمد على مبدأ أساس هو أن المشاهد يقف إزاء خط يقع بمستوى بصره، وهو خط الأفق، وأن الأشياء أيا كان موقعها ترتبط نقاط سطحها الأول بنقطة هروب تقع على خط الأفق ، وذلك على شكل أشعة مستجمة انظر: S.Y.Edgerton JR:La persective lineaire et l esprit occid .ental pairs Cultures, Vol III,NO,١٩٧٦.
- ٢٠- د. عفيف البهنسي : أثر العرب في الفن الحديث ص ٢٢٨ دمشق عام ١٩٧٠ .
- ٢١- د. عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي ص ٤١-٤٢ .
- ٢٢- R.huyghe :L Art homme ,T.III.P.٢٨٨
- ٢٣- د. عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي ص ٢١، ٢٢ .
- ٢٤- د. عفيف البهنسي : أثر العرب في الفن الحديث دمشق عام ١٩٧٠ م .

الفصل الخامس

- ١- رفعة الجادرجي : إشكالية العمارة والتخطيط البنوي ص ١٢، ١٣ مجلة عالم الفكر ج ٢٧ العدد ٢
- ٢- المرجع السابق ج ٢٧ العدد ٢ للكويت علم ١٩٩٨ م
- ٣- د. محمود إبراهيم حسين: العمارة الإسلامية شاهد على التطور مجلة المنهل . العدد ٤٥٤ ص ٢٣٦، ٢٣٧ السعودية عام ١٩٨٧ م.
- ٤- السابق ص ٢٣٨.
- ٥- Gaston wiet the Mosques of cairo , paris, ١٩٦٦, pp. ١٠-١٢
- ٦- كريسويل : المدن في الإسلام حتى العصر العثماني ص ٤١ .
- ٧- د. محمد عبد السلام العمري: مقدمة في العلاقات بين العمارة العربية والفنون ص ٤٢ مجلة القاهرة العدد ١٨١ عام ١٩٩٧ م .
- ٨- د. محمود إبراهيم حسين : الإبهار في العمارة والفنون الإسلامية ، ص ٣٠٥، ٣٠٦ المجلة العربية للعلوم الإنسانية العدد ٥٦ الكويت عام ١٩٩٦ م.
- ٩- محمد توفيق بليغ : المسجد في الإسلام مجلة عالم الفكر ج ١٠ العدد ٢ للكويت ١٩٧٩ م.
- ١٠- بركز مارتن .س : الهندسة المعمارية ضمن كتاب تراث الإسلام ص ٢٢٣ .
- ١١- خزعلي الماجدي : المستشرقون وتاريخ العمارة العربية ص ٥٥، ٥٦ ، مجلة القاهرة العدد ١٨١ ديسمبر عام ١٩٩٧ م .
- ١٢- مورينو : الفن الإسلامي في إسبانيا ص ١٠ .
- ١٣- خزعل الماجدي : المستشرقون وتاريخ العمارة ص ٥٥ .
- ١٤- د. محمود إبراهيم حسين : الإبهار في العمارة والفنون الإسلامية ص ٣٠٧ ، ٣٠٨
- ١٥- جان سوفاجيه Sagvaet المسجد الأموي في المدينة LA Mosquee omeyyade de Medine باريس عام ١٩٤٧ م
- وانظر أيضا : أوليج جرابار: مسجد دمشق وأصول عمارة المسجد Garber : La Mosquee de Damas et les origines de la MosqueeSynthronon ,bi مجلة سنثرونون ، مكتبة كراسات العمارة ج ٢ ص ١٠٧ - ١١٤ باريس عام ١٩٦٨ م
- ١٦- أوليج جرابار : ضمن بحوث تراث الإسلام تصنيف شاكت وبوزرث ترجمة د. محمد زهير السهوري ود. حسين مؤنس ج ٢ ص ٣٧٢ الكويت عام ١٩٨٨ م
- ١٧- المرجع السابق ص ٣٧٢
- ١٨- Sauvaget Le Mosquee omayyade de medine pp. ١٠٨-١١٣
- ١٩- البلاذري : فتوح البلدان ص ١٤٣ وانظر عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص ١٥٦ عالم المعرفة العدد ١٤ الكويت عام ١٩٧٩ م
- ٢٠- م. غ. مورينو : الفن الإسلامي في إسبانيا ص ١٦ وما بعدها ، وانظر د. عفيف البهنسي: السابق ص ١٥٦ .
- ٢١- أوليج جرابار : تراث الإسلام ج ٢ ص ٣٧٥ السابق

- ٢٢- ك. اردمان : منازل القوافل في الأناضول برلين. أنظر أوليج جرابار: تراث الإسلام السابق
- ٢٣- إيتان سورنو : الجمالية عبر العصور ص ١٨٦ الترجمة العربية بيروت عام ١٩٨٢
- ٢٤- السابق ص ١٨٥
- ٢٥- أوليج جرابار: عمارة المدن في الشرق الأوسط وهو موضوع نشر في كتاب مساجد مدن الشرق الأوسط بإشراف لابينوس. بيركلي عام ١٩٦٩م
- ٢٦- برکز، مارتن. ص : الهندسة المعمارية . تراث الإسلام ج ٢ ص ٢٤٦
- ٢٧- الدعوى، محمد عبد الحسني : المتغير الغربي (الشرق - الإستشراق - أدب الصحراء) ولیم موريس ومناهضة الاستعمار ص ٤٢ - ٤٧ الطبعة الثانية بغداد عام ١٩٨٦م
- ٢٨- أوليج جرابار : تراث الإسلام ص ٣٨٤، ٣٨٥
- ٢٩- هـ . هاملتون : التاريخ الإنشائي للمسجد الأقصى للقدس ١٩٤٩م ومن الجائز كما يقول جرابار أنه قد تمت أعمال تضيق مماثلة في مساجد أصغر كما في قصر الحير الشرقي في بلدية الشام. أنظر جرابار : تراث الإسلام ص ٣٧٧
- ٣٠- د. حسين مؤنس : المساجد ص ٢٧٤ العدد ٣٧ عثم المعرفة عام ١٩٨١م.
- ٣١- د. محمود إبراهيم حسين : الإبهار في العمارة والفنون الإسلامية السابق .
- ٣٢- د. محمد عبد السلام العمري : مقدمة في العلاقة بين العمارة العربية والفنون ص ٤٥
- ٣٣- برجز : مقال عن " فن العمارة " في كتاب تراث الإسلام ص ٢٢١
- ٣٤- المرجع السابق ص ١٣٥ .
- ٣٥- أبو صالح الألفي : الفن الإسلامي ص ١٢١ القاهرة بدون تاريخ
- ٣٦- المرجع ص ١٢٢ .
- ٣٧- ابن عساکر : تاريخ دمشق ج ٢ ص ١٢٣ .
- ٣٨- إرنست كوتل : الفن الإسلامي ص ٢٧ الترجمة العربية بيروت عام ١٩٦٩
- ٣٩- السابق ص ٣٧ .
- ٤٠- زكي محمد حسن : فنون الإسلام ص ٦٠ القاهرة بدون تاريخ
- ٤١- H.Stern, Ars isl ,p.٨٢-٨٤
- ٤٢- د. عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي ص ١٦٠-١٦٢ .
- ٤٣- نشرت هذه الدراسة في كتاب International des Orientaliste ١٩٤٩ .p. ٣٣٤
- ٤٤- ج. مارسيه : الفن الإسلامي ص ١٥
- ٤٥- السابق ص ٨
- ٤٦- Lammens, La Badl a et la hira Le siecle des Omeyyades, ١٩٣٠, p.١٠١-٩٤- ٩٦-١٠٠
- ٤٧- ابن خالقان : قلاد العقيان ص ٩ للقاهرة عام ١٣٢٠هـ والمقري : نفح الطيب ج ٦ ص ١٤
- ٤٨- المقري : نفح الطيب ج ٥ ص ٣٩٥
- ٤٩- د. محمد إبراهيم حسين : الأبنية الصحراوية في بلدية الشام دراسة في نظرية الوظيفة مجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية ج ٣٨ ص ١٩٥-٢٢١ عام ١٩٩٠

- ٥٠- د. محمد إبراهيم حسين : الأنا الفاطنة في الفن والعمارة الإسلامية المجلة العربية للعلوم الإنسانية العدد ٥٢ الكويت عام ١٩٩٥م
- ٥١- بصري عبد الفتى : المدينة العربية الإسلامية الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧
- ٥٢- د. عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي ص ١٧٠
- ٥٣- السابق ص ١٧١
- ٥٤- السابق ص ١٦٧ - ١٦٨
- ٥٥- د. محمد عبد السلام العمري : مقنة في العلاقة بين العمارة العربية والفنون ص ٤٧
- ٥٦- السابق ص ٤٦
- ٥٧- السابق ص ٤٦
- ٥٨- د. عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي ص ١٦٨ - ١٧٠
- ٥٩- د. محمود إبراهيم حسين : الإبهار في العمارة والفنون الإسلامية ص ٣١٩
- ٦٠- السابق ص ٢٢٠
- ٦١- السابق ص ٣١٩
- ٦٢- Derek Hill and Grabar ,Islamic Architecture and its decoration,Faber & Faber London ,١٩٦٧- د. حسين مؤنس: المساجد ص ٢٧١ ، ٢٧٢ عالم المعرفة للعدد ٣٧ الكويت ١٩٨١م
- ٦٤- د. محمد عبد السلام العمري : مقنة ص ٤٥
- ٦٥- Torres Balbas, La progenie Rispanomu sulmanna des les bovedas nervadas francesas ,al Andalus ,١٩٣٥,pp.٣٩٨-٤١٠
- ٦٦- السيد عبد العزيز سالم : العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها مجلة عالم الفكر ج٨ العدد ١ إبريل عام ١٩٧٧م
- ٦٧- د. محمود إبراهيم حسين : الإبهار في العمارة الإسلامية ص ٣١٢
- ٦٨- عبد الفتى داود : حسن فتحي وفن العمارة من أجل الإنسانية مجلة عالم الفكر ج٢٧ ص ٣١، ٣٢ الكويت أكتوبر عام ١٩٩٨م
- ٦٩- حسن فتحي : عمارة الفقراء ، والعمارة والبيئة ، وقصة قرنين.
- ٧٠- عبد الفتى داود : حسن فتحي وفن العمارة ص ٣٢ ، ٣٣
- ٧١- د. عفيف البهنسي : ما بعد الحداثة والتراث في العمارة العربية الإسلامية عالم الفكر ج٢٧ العدد ٢ أكتوبر عام ١٩٩٨م
- ٧٢- عبده بدوي : التقاء العمارة بالشعر ٨٧ دار الهلال للقاهرة . ود. عبد الباقي إبراهيم: المنظور الإسلامي للنظرية المعمارية مصر .
- ٧٣- عبده بدوي : التقاء العمارة بالشعر ص ٦٧
- ٧٤- د. عفيف البهنسي : ما بعد الحداثة والتراث السابق.
- ٧٥- أنظر أهم ما نشره حسن فتحي: Fathi .H : Architecture FOR POOR .CHICAGO ١٩٧٣ و ترجمه إلى الفرنسية والعربية . وانظر أيضا الكتاب الذي صدر في لندن بعنوان Hassan

Fathi كتب Rastofer ,seragedin, RICHARDS دعا منذ الستينات إلى الاتجاه نحو العمارة الهوية من حيث هي كتل وفراغ ، بدءا من العمارة الريفية التي ينشئها الفلاحون الفقراء . والتصميم المعماري ليس هو العمارة الداخلية ، ولكن الفعائيتين تتفاوتان وتتداخلان لإنشاء العمارة، سواء كانت عمارة بورجوازية مدنية أو كانت ريفية.

٧٦- د.عفيف البهتسي: ما بعد الحداثة والتراث ص ٨٠ ، ٨١

٧٧ - أنظر بوركهارت : الفن الإسلامي .

٧٨ - إتجهاوزن : الفنون والآثار الإسلامية ترجمة محمد مصطفى زيادة ص ٧٤،٧٥ الأجلو المصرية عام ١٩٥٣م

٧٩ - السابق ص ٧٨ وانظر د.ثروت عكاشة : القيم الجمالية في العمارة الإسلامية ص ١٧٢ ١٧٤ عالم الفكر ج ١٥ العدد ٢ الكويت ١٩٨٤م

الفصل السادس

- ١- سيد فرج راشد : الكتابات القديمة مجلة عالم الفكر ج ١ العدد ٤ الكويت ١٩٨٥م.
- ٢- المرجع السابق .
- ٣- ابن خلدون : المقدمة ص ١٨٤ المكتبة التجارية بمصر.
- ٤- علي محمد أمين : عبقرية الخط العربي ، مجلة الوحدة ، العدد ٩٠ ، بيروت ، عام ١٩٩٢م.
- ٥- د.عفيف البهنسي: الخطوط العربية مجلة الثقافة العربية للعدد ١١ ليبيا ١٩٧٥م.
- ٦- ناجي زين لبدین: مصور الخط العربي ص ٣٣٣ ، بغداد ، علم ١٩٦٨ م .
- ٧- بلندر حيدري: أثر الإسلام في الخط العربي ص ١٠٤ ، مجلة العربي ، العدد ٤٥٥ ، ١٩٩٦م.
- ٨ - المرجع السابق ص ١٠١، ١٠٠.
- ٩- محمود حلمي : الخط العربي بين الفن والتاريخ ، مجلة عالم الفكر ج ١٣ ، العدد ٤ ١٩٨٣م.
- ١٠- د.زكي محمد حسن : الفنون الإيرانية في العصر الحديث ، ص ٦٦ ، القاهرة ، ١٩٤٦م .
- ١١- Philip Bam Borough, treasur of Islam, p. ٢١ ,G.Britain
- ١٢ - بلندر حيدري: أثر الإسلام في الخط العربي ص ١٠٣، ١٠٢
- ١٣- أوغوردرمان : الأثر في الفن الإسلامي ص ٢٢، ومكتبة الأثر في الخط الإسلامي ، استنبول ١٩٧٦ م .
- ١٤- السابق ص ٤٥ .
- ١٥- د.عبد الرزاق محيي الدين : أبو حيان التوحيدي سيرته وآثاره ، بيروت ، عام ١٩٧٩م .
- ١٦- د.بركات محمد مراد: أبو حيان التوحيدي مقربا ، مكتبة الصدر للنشر، القاهرة ١٩٩٥م.
- ١٧- ياقوت : معجم الأدياء ج ١٥ من ص ١٣ - ٢٨ القاهرة دار المأمون.
- ١٨- لها مخطوط في مكتبة "فينا" ، ونسخة مصورة في جامعة القاهرة.
- ١٩- أبو حيان التوحيدي: الرسائل دمشق ، نشرة فرانز روزنتال، مجلة الفنون الإسلامية ، جامعة دمشق عام ١٩٤٨م .
- ٢٠- التوحيدي: رسالة في علم الكتابة ، نشرة فرانز روزنتال .
- ٢١- المرجع السابق.
- ٢٢- د.عفيف البهنسي : دراسات نظرية في الفن العربي ، القاهرة عام ١٩٧٤م.
- ٢٣- القلقشندي : صبح الأعشى ، ج ١٣ ص ٣ ، القاهرة عام ١٩٦٣م.
- ٢٤- ناجي زين الدين : بدائع الخط العربي ، ص ٤٥٩ ، بغداد عام ١٩٧٣م.
- ٢٥- إخوان الصفا : الرسائل ج ٣ ص ١٤٤ دار صابر ، بيروت عام ١٩٥٧م.
- ٢٦- القلقشندي : صبح الأعشى ، ج ٣ ص ١٤٤.
- ٢٧- ناجي زين الدين : بدائع الخط العربي ، ص ٤٥٧
- ٢٨- علي محمد أمين : عبقرية الخط العربي ، مجلة الوحدة ، العدد ٩٠ بيروت عام ١٩٩٢م
- ٢٩- ناجي زين الدين : بدائع الخط العربي ص ٤٦٥ .
- ٣٠- عبد الكريم الخطيب و.محمد السجلنسي : دراسة عن كتاب ديوان الخط العربي ، ترجمة محمد برادة مجلة الدوحة قطر العدد ٩٠ ، عام ١٩٨٣م .

- ٣١- علي محمد أمين : عبقرية الخط العربي ، السابق .
- ٣٢- بلند حيدري : أثر الإسلام في الخط العربي ص ١٠٢ ، ١٠٣ .
- ٣٣- بابا دويلو: الإسلام والفن الإسلامي . MAZNOD ، باريس عام ١٩٧٠ م .
- ٣٤- بوركهارت: فن الإسلام Sindi BAD باريس عام ١٩٨٥ م .
- ٣٥- د. عادل قديح : حول البنية الجمالية للخط العربي ، مجلة للوحدة العدد ٩٠ ، بيروت ١٩٩٠ م
- ٣٦- أوليه غرابار: كنوز الإسلام ، المدخل ، جينيف عام ١٩٨٥ م.
- ٣٧- عبد الكريم الخطيبي ومحمد سيجلماسي : فن الخط العربي ، باريس عام ١٩٧٦ م.
- ٣٨- د. عادل قديح : حول البنية الجمالية للخط العربي السابق .
- ٣٩- د. شربل داغر: الحيز التشكيلي في الفن العربي الإسلامي ، مجلة الوحدة العدد ٩٠ .
- ٤٠- أبو الهلال العسكري : ديوان المعاني ، ج ٢ ص ٧٤ ، دار الأندلس ، بغداد .
- ٤١- القلقشندي: صبح الأعشى ص ١٣٩ .
- ٤٢- د. شربل داغر: الحيز التشكيلي في الفن الإسلامي ، مجلة الوحدة .
- ٤٣- المرجع السابق.
- ٤٤- القلقشندي: صبح الأعشى ج ٣ ص ٥ ، القاهرة عام ١٩٦٣ م.
- ٤٥- محمود حلمي: نقاط في مدخل الفن الإسلامي ص ٤٣ ، جمعية الآثار بالإسكندرية ١٩٧١ م.
- ٤٦- عباس محمود العقاد: الثقافة العربية ، ص ١٠٥ المكتبة الثقافية بالقاهرة.
- ٤٧- محمد البغدادي : موسيقى الخط العربي عند أبي حيان مجلة فصول ج ١٥ العدد ١ ١٩٩٦ م.
- ٤٨- د. عفيف البهنسي : علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ص ١٧٥ .
- ٤٩- المرجع السابق ص ١٧٩ .
- ٥٠- محمد بغدادي : موسيقى الخط العربي عند أبي حيان ، ص ١٣٧ .
- ٥١- د. عفيف البهنسي: علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ص ١٨٩ .
- ٥٢- د. عادل قديح : حول البنية الجمالية للخط العربي ، مجلة الوحدة ص ٥١ ، ٥٢ .
- ٥٣- المرجع السابق ص ٥٢ .
- ٥٤- بوركهارت: الفن الإسلامي لفته ومعناه ص ٢٥٦ ، عالم الفكر ج ١٠ العدد ١ ، ١٩٧٩ م .
- ٥٥- السابق ص ٢٥٧
- ٥٦- د. إسماعيل الفاروقي نظرية الفن الإسلامي ص ١٥٨ ، ١٥٩ ، المسلم المعاصر، العدد ٢٥ الكويت عام ١٩٨١ م .
- ٥٧- المرجع السابق ص ١٦٠ .
- ٥٨- ناجي زين الدين : أطلس الخط العربي ص ٣٥٥ ، المجمع العراقي ، بغداد ١٩٦٨ م
- ٥٩- السابق ص ٣٥٥ .
- ٦٠- انظر تحقيق إبراهيم الكيلاني لرسائل التوحيدي وانظر د. عفيف البهنسي : علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي بغداد عام ١٩٧٠ م
- ٦١- أنظر ريتشارد إتنجهاوزن : الفنون والآثار الإسلامية ، ترجمة محمد مصطفى زيادة ، الأنجلو المصرية ، عام ١٩٥٣ م .

- ٦٢- قيس خزعلي جواد : الخط العربي هندسيته وتشكيليته ، مجلة الوحدة العدد ٢ ، ١٩٨٤ م .
- ٦٣- هو معرض السنتين الذي أقيم ببغداد عام ١٩٧٤ ، أنظر د.بلند الحيدري : رحلة الحروف العربية إلى فننا الحديث مجلة نزوي العمانية العدد ٨ عام ١٩٩٦ م .
- ٦٤- المرجع السابق .
- ٦٥- د. علاء قديح : حول البنية الجمالية للخط العربي ، مجلة الوحدة ، العدد ٧٠ ص ٥٨ ، ١٩٩٠ م .
- ٦٦- للمرجع السابق ص ٥٨ ، ٥٩ .
- ٦٧- د.عفيف البهنسي : الحضور العربي في إبداعات الغرب خلال القرن العشرين مجلة الوحدة.
- ٦٨- حسين مؤنس : المساجد ص ١٥٥ ، عالم المعرفة ، العدد ٣٧ عام ١٩٨١ م
- ٦٩- وظهرت كلمة أخرى تتوازي مع "أرابيسك" هي "موريسك" Maursque لتطلق على زخارف للفنون الإسلامية في الغرب الإسلامي لتمييزها عن زخارف المشرق الإسلامي . ولكن كلمة أرابيسك ما زالت تشمل الزخارف الإسلامية النباتية كلها بوجه عام في المشرق والمغرب ، بينما أصبحت كلمة "موريسك" تستخدم في اللغات الأوروبية للفنون الإسلامية في المغرب الإسلامي بصفة عامة أنظر د.حسين مؤنس : المساجد ص ١٥٦ .
- ٧٠- د.عفيف البهنسي : التصوير عند العرب ص ٩٣،٩٤ ، بغداد ١٩٧٤ م .
- ٧١- د.عفيف البهنسي : الأسس النظرية للفن العربي ، ص ١٤ مصر عام ١٩٧٤ م .
- ٧٢- د.إسماعيل الفاروقي : نظرية الفن الإسلامي ، ص ١ المسلم المعاصر العدد ٢٥ عام ١٩٨١ م .
- ٧٣- أحد أشكال الأرابيسك دائرة هندسية تحتلها نجمة مكونة من مربعين متقاطعين وفي داخل هذه الدائرة بنجمتها الثمانية توزع التقاسيم الهندسية من مثلثات ومعينات ودوائر -توزعها رياضيا محكما.
- ٧٤- أبو حيان التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة ، ج ٣ ص ١٣٧ وأنظر د.عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي ص ٨٧ وما بعدها.
- ٧٥- د. وفاء إبراهيم : فلسفة فن التصوير الإسلامي ص ٣٩ ، الهيئة المصرية العامة ١٩٩٦ م .
- ٧٦- D.James : Islamic Art An Introduction ,HumLy , London ,p ١٨
- ٧٧- د.وفاء إبراهيم : فلسفة الفن الإسلامي ص ٤٠،٤١ .
- ٧٨- سورة الرحمن آية ٢٦،٢٧ .
- ٧٩- سورة الرحمن آية ٢٩ .
- ٨٠- Ismail R.Alfaruqui : Islamic Culture and history p. ٧١ وأنظر د. وفاء إبراهيم : السابق.
- ٨١- V.ALDRIKH :PHILOSOPHY OF ART P. ٤٠ نقلا عن المرجع السابق ص ٤٢
- ٨٢- د.عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي ص ٨٠ .
- ٨٣- Sambat M.Hanri Matisseet SES oeuvres N.R.F. PARIS ١٩٢٠ Voir :Revue Arts (NO DEC . ١٩٥٢)
- ٨٤- د.عفيف البهنسي : الحضور العربي في إبداعات الغرب خلال القرن العشرين ، مجلة الوحدة العدد ٧١ يوليو عام ١٩٩٠ م .
- ٨٥- Delorey E.picasso et L.Orient Musulman Gazettz des Beaux Art ١٩٢٥

الفصل السابع

- ١- د. ثروت عكاشة : رينيه ويج فيلسوف الجمال ص ١٧٩ عالم الفكر ج ٥ العدد ٤ ١٩٧٥ م
- ٢- د. لوزة الفاروقي : الغزو الثقافي في مجال الفنون ، ترجمة د. محمد رفقي عيسى مجلة المسلم المعاصر العدد ٤٥ الكويت عام ١٩٨٥ م
- ٣- محمد قطب : منهج الفن الإسلامي ص ١٨٢ دار الشروق ط ٧ مصر عام ١٩٨٧ م
- ٤- د. حسن حنفي : التراث والتجديد الأنجلو المصرية عام ١٩٨٧ م
- ٥- د. زكي نجيب محمود : المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري دار الشروق مصر ١٩٨٧ م
- ٦- د. عفيف البهنسي : الأصالة في الفن مجلة الثقافة للعدد ١٩ دمشق عام ١٩٧٧ م
- ٧- مطاع الصفدي : اللحظة الإبداعية والمشروع النهضوي منشورات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ص ٢٣ تونس عام ١٩٩٤ م
- ٨- المزج والخلط في أسلوب الحياة والثقافة البرومانية أي نوى الأثاث والبناء والزي واقتناء الأعمال الفنية ، والخلط عند الفنان الواحد لعدة تيارات فنية حديثة ، أو الانتقال من تيار إلى آخر بسرعة ملفقة ، وأحيانا تجاوز الأساليب المتنوعة في وقت واحد ، أو المزج بين قواعد الفن الشرقي والحرفي والزخرفي ، وفن المنمنمات والإيقونات بتقنيات وروى التيارات الحديثة الغربية . أنظر د. زينات البيطار : النقد والتذوق العام في الفنون التشكيلية الغربية ص ٤١ مجلة عالم الفكر ج ٢٦ العدد ٢ الكويت عام ١٩٩٧ م
- ٩- د. ثروت عكاشة : رينيه ويج فيلسوف الجمال مجلة عالم الفكر ج ٥ العدد ٤ عام ١٩٧٥ م
- ١٠- السابق
- ١١- د. عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي عالم المعرفة العدد ١٤ ص ١٧٥، ١٧٤ ١٩٨٧ م
- ١٢- السابق ص ١٨٢
- ١٣- بدر الدين أبو غازي : مفهوم الأصالة والمعاصرة في الفنون التشكيلية بحث مقدم إلى مؤتمر الفنون التشكيلية في الوطن العربي دمشق عام ١٩٧٥ م
- ١٤- د. عفيف البهنسي : ما بعد الحداثة والتراث في العمارة العربية الإسلامية مجلة عالم الفكر ج ٢٧ العدد ٢ ص ٨٠ الكويت أكتوبر عام ١٩٩٨ م
- ١٥- من أبرز نقاد الحداثة المعمارية والداعين إلى عمارة ما بعد الحداثة ، شارل جنكيز في كتابه Gencks ch the Language of post modern rchitecture : هذا الكتاب الذي طبع عشر طبعات لأهميته .
- ١٦- رينيه هوينغ : الفن وتأويله وسبيله ص ١٣٢ منشورات وزارة الثقافة في سورية ١٩٧٧ م
- ١٧- محمود الزيباوي : الصورة التحريم في الشرق الإسلامي. عرضها محمد نور الدين مجلة الوحدة العدد ٧١ ص ١٨٦ بيروت .
- ١٨- د. عفيف البهنسي : سورية التاريخ والحضارة ، منشورات مجلة الفكر ص ٧٨ دمشق ١٩٩٠ م
- ١٩- ول ديورانت : قصة الحضارة ج ٣ المجلد ٤ ص ١٥٨ ، جامعة الدول العربية.
- ٢٠- أرنولد هاوز : الفن والمجتمع عبر التاريخ ج ١ ص ١٦٤ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت عام ١٩٨١ م

- ٢١- مورييس سنكري : حول الوحدة الثقافية للأمة العربية ص ٦٠-٧١ الفكر العربي العدد ٧٨ بيروت عام ١٩٩٤م
- ٢٢- الكسندر إليوت : آفاق الفن ص ١٦ المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٨٢م
- ٢٣- مورييس سنكري : حول الوحدة العربية للأمة العربية ص ٦٤
- ٢٤- د. عفيف البهنسي : الحضور العربي في إبداعات الغرب خلال القرن العشرين السابق.
- ٢٥- د.لوييزة لمياء الفاروقي : الغزو الثقافي في مجال الفن ص ١٢٠-١٢١
- ٢٦- أنظر ما قام به باتدورا هوبكنز من مراجعات للمقالات التي كتبت عن الموسيقى في بلاد وسط أوروبا Sadie music and Musicians . w Drove Dictionary of Stanley (ed) the ne London :Macmillan publishers, Newyork: thnomusicology : ١٩٨٠ ,Grove s DICTIONRIES OF Music , Inc , والمنشورة في كتاب : thnomusicology : VOL ٢٤ ,no ١. (winter, ١٩٨٥) pp١٤٥-١٥٠
- ٢٧- أنظر مقدمة التشكيل العربي والتحديث الثقافي مجلة الوحدة العدد ٧٠، ٧١ بيروت ١٩٩٠م
- ٢٨- محمد حيان السمان : مجلة الفيصل العدد ٧٤ ص ١٢٨ الرياض ١٩٨٣م
- ٢٩- مورييس سنكري : لوحة الحروفية العربية السابق.
- ٣٠- مهي القواص : مجلة الحياة التشكيلية ص ٣٩ عدد ٩ سوريا علم ١٩٨٢م
- ٣١- مورييس سنكري : لوحة الحروفية العربية ص ١٢٧
- ٣٢- سورة الذاريات آية ٥٦
- ٣٣- أمينة سيد محمد : إسلامية الفنون المرئية مجلة المسلم المعاصر العدد ٥٤ ١٩٨٨م

الفهرس

الموضوع	الصفحة
المقدمة	٥
الفصل الأول : الفن الإسلامي (الإكتشاف والتعرف)	١٧
الفصل الثاني : الفن والجمال والإنسان.	٣١
الفصل الثالث : المعايينة أو الحدس والتعبير الفني الإسلامي .	٤٣
الفصل الرابع : الرؤية الفلسفة للفنون.	٥٩
الفصل الخامس : العمارة الإسلامية والحفاظ على الهوية.	٧٥
الفصل السادس : الخط العربي والرقش (الأرابيسك).	١١٧
الفصل السابع : الفنون الإسلامية والتعبير عن الهوية.	١٦١
ملاحق الصور	
• الخط العربي	١٨٧
• الزخرفة	١٩٣
• الخزف والزجاج الإسلامي	١٩٩
• العمارة	٢٠٩
• المساجد الإسلامية	٢١٩
• النقود والمكوكات	٢٢٥
الهوامش والمصادر	٢٢٩